

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal
(geografía española)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Javier Rivero Grandoso

Directoras

Carmen Mejía Ruiz
Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2016

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

MODELOS URBANOS Y SU PROYECCIÓN LITERARIA
EN LA NOVELA CRIMINAL (GEOGRAFÍA ESPAÑOLA)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

JAVIER RIVERO GRANDOSO

BAJO LA DIRECCIÓN DE LAS DOCTORAS

CARMEN MEJÍA RUIZ

EUGENIA POPEANGA CHELARU

Índice

0. Abstract	5
0. Resumen.....	11
1. Introducción	17
2. Marco teórico.....	29
2. 1. Marco teórico: la teoría de los polisistemas	30
2. 2. La literatura canaria como sistema literario.....	34
3. La novela criminal en España	39
3. 1. El término novela criminal	40
3. 2. Breve resumen de la novela criminal en España.....	43
4. El espacio urbano en el género criminal.....	67
4. 1. El espacio urbano en el género criminal.....	68
4. 2. La ciudad en la novela criminal en España.....	76
5. La Barcelona de Pepe Carvalho como modelo.....	81
5. 1. Barcelona en la saga Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán.....	82
5. 2. Una ciudad que evoluciona: protagonista en el devenir sociopolítico de España.....	90
5. 3. Barcelona, ciudad de la memoria	176
5. 4. Barcelona, ciudad cuerpo.....	185
6. Barcelona.....	201
6. 1. Novela criminal en Cataluña.....	202
6. 2. Una detective mallorquina en Barcelona. Maria Antònia Oliver	216
6. 2. 1. Barcelona hostil para una detective	221
6. 2. 2. La detective viajera: el hogar en la memoria.....	233
6. 3. Àngel Esquiús y la recuperación del enigma. Andreu Martín y Jaume Ribera	241
6. 3. 1. Barcelona, ciudad criminal	245

6. 3. 2. Los espacios del crimen.....	266
6. 4. El inspector Méndez y la ley de la calle. Francisco González Ledesma.	279
6. 4. 1. La ciudad de Méndez: Barcelona criminal	282
6. 4. 2. Barcelona, ciudad de la memoria.....	293
6. 4. 3. Barcelona rica, Barcelona pobre	313
6. 5. Petra Delicado: la ciudad desde la comisaría. Alicia Giménez Bartlett.	321
6. 5. 1. Barcelona, la ciudad sin identidad.....	328
6. 5. 2. Barcelona para una inspectora	340
6. 5. 3. Barcelona y los espacios de la ciudad criminal	352
7. Bilbao	369
7. 1. Novela criminal en Euskadi	370
7. 2. Entre la multiculturalidad y la miseria: el barrio de San Francisco de Touré. Jon Arretxe.....	380
7. 2. 1. La Pequeña África de San Francisco.....	384
7. 2. 2. El Bilbao Blanco	395
7. 3. <i>Pintxos</i> en el Guggenheim para un señorito bilbaíno. Juan Bas	400
7. 3. 1. Bilbao para ricos: andanzas de un <i>gourmet</i>	402
7. 3. 2. Huir de Bilbao: la ciudad provinciana	409
7. 3. 3. El Guggenheim: arquitectura estrella para morir y matar	413
7. 4. Mikel Goikoetxea: el Marlowe euskaldún. José Javier Abasolo.....	419
7. 4. 1. Bilbao como ciudad criminal: los espacios del género	423
7. 4. 2. Crímenes en las construcciones de arquitectos estrellas	442
8. Vigo.....	449
8. 1. Novela criminal en Galicia	450
8. 2. Toni Barreiro en la ciudad hostil. Manuel Forcadela.....	462
8. 2. 1. Vigo, nuevo espacio del crimen	466
8. 2. 2. Los espacios del crimen.....	470
8. 2. 3. Vigo: ciudad del desencanto.....	483
8. 3. Leo Caldas en paisaje idílico con cadáver al fondo. Domingo Villar.....	492
8. 3. 1. Vigo, ciudad deseada.....	495

8. 3. 2. Voces críticas en la ciudad	501
8. 3. 3. La construcción de Vigo como espacio criminal.....	504
8. 3. 4. La ambigüedad del mar	511
9. Las Palmas	519
9. 1. Novela criminal en Canarias	520
9. 2. Ricardo Blanco y los crímenes en el paraíso. José Luis Correa	527
9. 2. 1. Las Palmas, nuevo espacio en la novela criminal.....	530
9. 2. 2. Las Palmas, ciudad del paraíso	550
9. 2. 3. Las Palmas en carnaval.....	556
9. 2. 4. El mar	560
9. 3. Las aventuras de un ex marinero en Las Palmas. Alexis Ravelo	569
9. 3. 1. Escribir en y sobre Las Palmas	572
9. 3. 2. Espacios hostiles para una ciudad hostil	574
9. 3. 3. Las Palmas idealizada.....	585
9. 3. 4. El mar, espacio ambiguo	589
10. Conclusiones	595
11. Bibliografía.....	609
11. 1. Bibliografía primaria	610
11. 2. Bibliografía secundaria.....	613

0

Abstract

Urban models and their literary projection in the crime fiction (Spanish geography)

Crime fiction is now in its golden age in the different literatures of the Spanish State due to an increase in the number of authors, readers and published works. It has not been easy, because the genre was adapted too late to the Spanish reality. In fact, until the decade of 1970, when Franco's Dictatorship was coming to an end, there was no real tradition of urban crime novel in Spain. *Tatuaje*, by Manuel Vázquez Montalbán, was published in 1974, the first in which the character Pepe Carvalho appeared as detective and the beginning of the most important crime fiction's series.

The gender development was dissimilar in the different literatures of the State, and while Catalonia had already a respectable background –authors as Manuel Pedrolo, Rafael Tasis, Jaume Fuster...–, in the Basque Country began to utilize the genre, and in Galicia and in the Canary Islands there was no crime fiction until the 1980s and 1990s, respectively.

This unequal adaptation of the crime novel promotes the appearance of different urban models in the distinct works and literatures to which they are assigned. The city is a characteristic element of the genre, because their origins are directly related to the Industrial Revolution, the age when the modern cities and societies and a bourgeoisie with high purchasing power rise up, and increases the population who knew how to read and write. It is in cities where criminal and violent plots are developed, as these encourage the anonymity of the murderers, the creation of police forces and the presence of private eyes.

In this dissertation we focus on peripheral cities of the Spanish geography, which enable us to tackle the various literatures developed within the country: Spanish, Catalan, Basque, Galician and Canarian. All of them are written in different languages, except the Canarian, which also uses Spanish, but for historical, geographical and social reasons, it can be considered a special

literature that deserves to be studied separately, according to the polysystem theory and post-colonial and post-national theories.

For the study of the city within the genre, we limit the corpus to crime novels' series, because in these, there are repeated narrative elements like the character and the urban space, so it is possible to realise how the city develops throughout the time.

We begin the analysis considering Vázquez Montalbán's saga starring the detective Pepe Carvalho as the model of urban crime novel, and for this reason we analyse the main features of the Vázquez Montalbán's Barcelona, a city that reflects the sociopolitical evolution, the processes that are changing Barcelona since the end of the Dictatorship until the beginning of the new millennium. Barcelona is the place where the Olympic Games were held and this event has provoked the modification of the urban model. Vázquez Montalbán rejects the changes that erase in his city especially related to the working classes' memory and the background of this group in Barcelona.

Precisely, it is the memory one of the most important aspects in the configuration of the Vázquez Montalbán's urban space, because nostalgia appears frequently in the Pepe Carvalho series. The detective remembers the *Barrio Chino's* [Chinatown] proletarian past, the history of the streets that hosted the Civil War's losers. However, with the celebration of the Olympic Games, a major part of the district is demolished in order to build a new image of the city, more modern and designed to attract tourists and foreign investors, but that requires the displacement of the popular classes that lived there.

Another important element that Vázquez Montalbán uses in the construction of the city in his novels is the corporal metaphors: spaces as avenues, streets, squares, buildings or markets could appear as body parts, like the spine, the lungs, the heart...

Once the urban model that has been most successful in the Iberian literatures' crime fiction is established, we analyse four cities that have been

represented in the genre, both in the own language of an Autonomous Community and Spanish: Barcelona, Bilbao, Vigo and Las Palmas.

Barcelona is the most used city in Spain's crime novel, possibly due to early industrial development compared to other Spanish regions. For this reason, Barcelona achieves the characteristics of a modern city before others. Moreover, many of the leading publishers are located in this area, which undoubtedly has favored the relevance of the city in the genre.

In Catalan language, we study the criminal series of Maria Antònia Oliver –whose protagonist is the detective Lònia Guiu– and Andreu Martín and Jaume Ribera –that write together and their main character is the detective Àngel Esquiús. Oliver's city is characterised by the feminine and feminist perception of the detective, who sees Barcelona as a hostile place due to the patriarchal system, while Martín and Ribera employ the topical spaces of the genre and at the same time they incorporate new places that surprise the reader.

In the Spanish language, we analyse the works of Francisco González Ledesma starring Inspector Méndez and Petra Delicado's series by Alicia Giménez Bartlett. In González Ledesma's novels, Barcelona is a hostile city where the most defenceless suffer the abuses of the powerful. In fact, Méndez is a nostalgic character, so he is affected by the changes that occur in the city. In the novels of Giménez Bartlett, it emphasizes the use of certain spaces that appear demythified, as the home –sometimes uncomfortable to her– and the convent –which becomes a crime scene.

In order to study the representation of the city of Bilbao, we analyse the work of three very different authors. Jon Arretxe, writing in Basque, is the creator of Touré –an amateur detective from Burkina Faso– and describes in his novels the San Francisco neighborhood, known for receiving immigration. Racism and intolerance characterise the *Pequeña África de San Francisco* [Little Africa of San Francisco]. In Spanish, we focus on the series of Juan Bas –whose

protagonist is Pacho Murga– and José Javier Abasolo –author of the detective Mikel Goikoetxea. In the work of Bas, Bilbao is described negatively as criticism of Basque nationalism, while Abasolo uses the most frequent genre’s spaces.

Then, we study Vigo, a city only found in Galician language novels, because there isn’t any crime fiction series in Spanish in this city yet. The selected writers are Manuel Forcadela –whose main character is Toni Barreiro– and Domingo Villar –creator of the Inspector Leo Caldas. There is an evident contrast between the urban representations of both authors, because Forcadela shows a clearly hostile city, while Villar idealises landscape and urban environment.

Las Palmas, city that we analyse through the works of José Luis Correa – the detective Ricardo Blanco’s series– and Alexis Ravelo –author of Eladio Monroy’s series–, shows some similarities to the representation of space in Domingo Villar’s novels, because the Canarian city also appears idealised, and even compared to paradise. However, this ideal image is disturbed by the crimes that happen in the city. In the work of these Canarian authors the sea is especially relevant, which is constructed as an ambiguous space where the characters enjoy the beaches but also where bloody murders happen.

Through the analysis of this corpus, we verify the heterogeneity of the crime novel in Spain and therefore the variety of urban models that coexist. We can summarise this variety of urban space in the Spanish crime fiction in two opposite types: the hostile city, inheriting the tradition of the hard-boiled novels and occurring in Spain during the period of the Transition, in which it emphasises the negative aspects; and the idealised the city –more recent model– that presents it as a idyllic place where crimes occur, without the murders damaging the image.

We also notice how the genre subverts the main functions of the city’s spaces, because these become dangerous or even crime scenes. The most reiterated example is the house, which instead of offering protection or privacy,

appears as a place that is constantly violated. In addition, strange buildings in crime fiction such as a convent, are also stained with blood and become spaces of violence.

0

Resumen

Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal (geografía española)

La novela criminal experimenta en la actualidad un momento de esplendor en las distintas literaturas que se desarrollan en el Estado español, debido al aumento en el número de autores, lectores y obras publicadas. No ha sido un camino fácil, pues este género se ha adaptado tardíamente a la realidad española. De hecho, hasta la década de 1970, cuando la Dictadura franquista llegaba a su fin, no hubo una verdadera tradición de novela criminal urbana en España. En 1974, Manuel Vázquez Montalbán publicó la obra *Tatuaje*, primera en la que el personaje de Pepe Carvalho aparecía como detective e inicio de la saga más relevante en España.

El desarrollo del género fue dispar en las diferentes literaturas del Estado, y mientras Cataluña ya contaba con un respetable bagaje –autores como Manuel de Pedrolo, Rafael Tasis, Jaume Fuster...–, en el País Vasco comenzaba a emplearse el género, y en Galicia y Canarias habría que esperar hasta las décadas de 1980 y de 1990, respectivamente.

Esta desigual adaptación de la novela criminal propicia la aparición de diferentes modelos urbanos en las distintas obras y literaturas a las que se adscriben. La ciudad es un elemento característico del género, pues su nacimiento está directamente relacionado con la Revolución Industrial: es cuando surgen las urbes y las sociedades modernas y una burguesía con gran poder adquisitivo y aumenta la población alfabetizada. Es en las ciudades donde se desarrollan las tramas criminales y violentas, pues estas fomentan el anonimato de los asesinos, la creación de cuerpos policiales y la presencia de detectives privados.

En este trabajo nos centramos en ciudades periféricas de la geografía española, lo que nos permite abordar las distintas literaturas que se desarrollan en el país: española, catalana, vasca, gallega y canaria. Todas están escritas en distinta lengua, excepto la canaria, que también emplea el español, pero que por

motivos históricos, geográficos y sociales puede considerarse como una literatura singular que merece ser estudiada aparte, según los marcos de la teoría de los polisistemas y de teorías poscoloniales y posnacionales.

Para el estudio de la ciudad en el género, limitamos el corpus a sagas de novelas criminales, porque en ellas se repiten elementos narrativos como el personaje y el espacio urbano, lo que permite comprobar cómo va evolucionando la ciudad a lo largo del tiempo.

Comenzamos el análisis considerando la saga de Vázquez Montalbán protagonizada por el detective Pepe Carvalho como el modelo de novela criminal urbana, y por ello analizamos las características principales de la Barcelona de Vázquez Montalbán, una ciudad en la que se refleja su evolución sociopolítica, los procesos que la van cambiando desde el final de la Dictadura hasta el comienzo del nuevo milenio. Barcelona acoge la celebración de unos Juegos Olímpicos, lo que supone la modificación del modelo urbanístico. Vázquez Montalbán rechaza estos cambios que borran de su ciudad la memoria de las clases trabajadoras y del pasado obrero de Barcelona.

Es precisamente la memoria uno de los aspectos más relevantes en la configuración del espacio urbano de Vázquez Montalbán, ya que la nostalgia aparece con frecuencia en la serie de Pepe Carvalho. El detective recuerda el pasado proletario del barrio Chino, la historia de las calles que acogieron a los perdedores de la Guerra Civil. No obstante, con la celebración de los Juegos Olímpicos, una parte importante del barrio es demolida para construir una nueva imagen de la ciudad, más moderna y destinada a atraer a los turistas e inversores extranjeros, pero que obliga a desplazarse a las clases populares que allí habitaban.

Otro elemento importante que emplea Vázquez Montalbán en la construcción de la ciudad son las metáforas corporales: los espacios urbanos, a lo largo de la saga, aparecen como partes del cuerpo, con su columna vertebral, sus pulmones, su corazón...

Una vez establecido el modelo urbano que más éxito ha tenido en la novela criminal de las literaturas ibéricas, analizamos cuatro ciudades que han sido representadas en el género, tanto en la lengua propia de una Comunidad Autónoma como en español: Barcelona, Bilbao, Vigo y Las Palmas.

Barcelona es la ciudad más empleada en la novela criminal en España, debido posiblemente al temprano desarrollo industrial respecto a otras regiones españolas, lo que produjo que adquiriese antes las características de una ciudad moderna. Además, en Barcelona se sitúan muchas de las principales editoriales del país, lo que sin duda ha favorecido su auge.

En lengua catalana, estudiamos las sagas criminales de Maria Antònia Oliver –cuya protagonista es la detective Lònia Guiu– y de Andreu Martín y Jaume Ribera –que escriben juntos y su protagonista es el detective Àngel Esquiús. La ciudad de Oliver se caracteriza por la mirada femenina y feminista de su personaje, que observa Barcelona como un lugar hostil por el sistema patriarcal que prevalece, mientras que la de Martín y Ribera por el empleo de los espacios tópicos del género, a la vez que incorporan nuevos lugares que sorprenden al lector.

En español, analizamos las obras de Francisco González Ledesma protagonizadas por el inspector Méndez y las de Alicia Giménez Bartlett de la serie de Petra Delicado. En el caso de González Ledesma, Barcelona es una ciudad hostil en la que los más débiles sufren los abusos de los poderosos. Además, Méndez es un personaje nostálgico, por lo que le afectan los cambios que se producen en la ciudad. En las novelas de Giménez Bartlett, destaca el uso de ciertos espacios que aparecen desmitificados, como la casa –incómoda en ocasiones para la protagonista– y el convento –que se convierte en escenario del crimen.

Para estudiar la representación de la ciudad de Bilbao, analizamos la obra de tres autores muy diferentes entre sí. Jon Arretxe, que escribe en euskera, es el creador de Touré –un detective aficionado de Burkina Faso–, describe en

sus novelas el barrio de San Francisco, conocido por la inmigración que recibe: el racismo y la intolerancia caracterizan la “Pequeña África de San Francisco”. En español, nos centramos en las sagas de Juan Bas –cuyo protagonista es Pacho Murga– y José Javier Abasolo –autor del detective Mikel Goikoetxea. En la obra de Bas, Bilbao es descrita de forma negativa como crítica al nacionalismo vasco, mientras que Abasolo emplea los espacios más recurrentes del género.

A continuación, estudiamos Vigo tan solo en novelas en gallego, pues todavía no se ha desarrollado ninguna saga en español en esa ciudad. Los escritores elegidos son Manuel Forcadela –cuyo protagonista es el personaje Toni Barreiro– y Domingo Villar –creador del inspector Leo Caldas. Hay un contraste evidente entre las representaciones urbanas de ambos autores, ya que Forcadela muestra una ciudad claramente hostil, mientras que Villar idealiza el paisaje y el entorno urbano.

Las Palmas, ciudad que analizamos a través de las obras de José Luis Correa –la saga del detective Ricardo Blanco– y de Alexis Ravelo –la del personaje de Eladio Monroy–, guarda algunas similitudes con la representación del espacio en las novelas de Domingo Villar, ya que la urbe canaria también aparece idealizada, e incluso comparada con el paraíso. No obstante, esta visión idílica se ve alterada por los crímenes que suceden en la ciudad. En la obra de los autores canarios es especialmente relevante el mar, que está construido como un espacio ambiguo, en el que los personajes disfrutan de la costa pero donde también suceden asesinatos sangrientos.

A través del análisis de este corpus, constatamos la heterogeneidad de la novela criminal en España y, por tanto, la variedad de modelos urbanos que coexisten, que podemos sintetizar en dos tipos contrapuestos: el de la ciudad hostil, heredera de la tradición del *hard-boiled* estadounidense y que en España surge durante la época de la Transición, en la que se hace hincapié en sus aspectos negativos; y el de la ciudad idealizada –modelo más reciente–, que la

presenta como un lugar de ensueño en el que ocurren crímenes, sin que estos consigan dañar su imagen.

También constatamos cómo el género subvierte las principales funciones de los espacios de la ciudad, ya que estos se convierten en peligrosos o, incluso, en escenarios del crimen. El caso más reiterado es el de la casa, que en vez de ofrecer protección o intimidad, aparece como un lugar que es transgredido constantemente. Además, edificios poco frecuentes en la novela criminal, como el convento, también se tiñen de sangre y se transforman en espacios de la violencia.

1

Introducción

La novela criminal es, casi con total certeza, el género narrativo que más éxito ha tenido en España durante el siglo XXI. Su buena acogida tanto por el público como por la crítica ha producido una gran diversificación, por lo que las obras son muy heterogéneas. En la actualidad, es posible encontrar en las librerías y en las bibliotecas gran variedad de autores y de tipos de novelas que ilustran el buen momento que experimenta el género.

Uno de los elementos más importantes en la construcción de una novela criminal es el espacio urbano, ya que el género muestra especial predilección por las ciudades. No es un hecho casual, porque el surgimiento de este está ligado a la aparición de las urbes modernas durante la Revolución Industrial. Además, “la novela policiaca es la primera y, todavía a principios de siglo, la única narrativa formularia en que se refleja la vida moderna, esto es, la vida en la ciudad moderna” (Resina 1997: 19).

Sin embargo, no abundan los estudios críticos dedicados a la representación del espacio en el género. En el ámbito anglosajón, la mayoría de los ensayos no atienden a la producción española, por lo que en algunos casos se considera la novela criminal como eminentemente burguesa y reaccionaria – al referirse a la novela policiaca clásica– (Howell 1998: 357-359), lo que da lugar a que sus teorías no puedan ser aplicadas a las obras españolas que surgieron durante la Transición, muy críticas con el devenir sociopolítico y escritas por autores de ideologías de izquierdas. De todos modos, tampoco son muchos los estudios teóricos que se han realizado sobre la ciudad en la novela criminal, y en no pocos de esos casos los trabajos provienen de otras disciplinas, como la Sociología o la Geografía.

En Francia, destaca la obra de Jean-Noël Blanc *Pollardville: images de la ville dans le roman policier* (1991), en la que presenta una panorámica de los espacios más comunes de la novela criminal y realiza un inventario en el que sobresale la cantidad de ejemplos extraídos de obras pertenecientes al género.

En España, la mayoría de los estudios publicados sobre este tema suelen ser trabajos en los que se aborda una serie de novelas –cuando no una sola– de un determinado autor, y en pocos casos se compara la obra de varios autores. Estos estudios están centrados mayormente en la ciudad de Barcelona, la más empleada en el género en este país, y destacan en número los dedicados a la obra de Manuel Vázquez Montalbán, el que más trascendencia ha tenido en la novela criminal española.

Los estudios teóricos sobre el espacio en el género publicados en España son escasos, y entre ellos destacan el de Resina (1997) –a pesar de que, tras una interesante introducción, centra su atención tan solo en las novelas de la saga protagonizada por Pepe Carvalho– y los de Martín Cerezo (2006; 2009).

Conscientes de esta escasez bibliográfica, nuestro trabajo pretende contribuir a rellenar este vacío, y por ello atenderemos a la construcción del modelo urbano en los distintos autores que estudiaremos y la configuración de espacios concretos de la ciudad, aspectos que han sido muy poco analizados por la crítica. Salvo algunos lugares concretos, como el despacho del detective o la casa del protagonista, pocos más han sido los que han interesado a los estudiosos. Tampoco ha recibido mucha atención la evolución de la representación del espacio urbano en la novela criminal española.

Esta tesis doctoral se ha llevado a cabo en el seno del Grupo de Investigación Complutense “La aventura de viajar y sus escrituras”, que ha desarrollado varios proyectos nacionales, como “Viajar por la ciudad. Modelos urbanos en los libros de viajes y su proyección estético-literaria” (HUM 2007-60329) o “Escrituras y voces de la ciudad. Modelos urbanos y discurso estético moderno y posmoderno” (FFI 2011-29556)¹. Con este trabajo, pretendemos utilizar los avances teóricos y críticos que ha aportado el Grupo de

¹ En este último proyecto, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, se han analizado aspectos que recogemos y desarrollamos en esta tesis.

Investigación en un género en el que la ciudad no ha recibido una gran atención.

También resulta novedosa la perspectiva comparada que emplearemos, pues la novela criminal en España no ha sido estudiada de forma conjunta, a partir de las distintas literaturas del Estado. En este caso también son escasos los trabajos publicados al respecto, como los de King (2007) o Colmeiro (1996b; 2001), que suelen estar centrados, desde una perspectiva poscolonial o posnacional, en las tensiones y conflictos de la coexistencia de dos lenguas y dos culturas en esas comunidades autónomas.

Por ello, nuestro estudio pretende abordar aspectos hasta ahora poco tratados por la crítica especializada en la novela criminal, como las relaciones que se establecen entre las distintas literaturas del Estado español o la configuración del modelo urbano y de los distintos espacios de la ciudad.

Para conseguir nuestros objetivos, utilizaremos la metodología correspondiente a la crítica textual, que a su vez requiere del uso o consulta de otras disciplinas como la sociológica, la histórica, la arquitectónica, el urbanismo, etc. Por lo tanto, nuestra metodología abarca ámbitos diversos y se caracteriza por la interdisciplinariedad que posibilita la mejor comprensión de las ciudades en las que se sitúan las novelas.

Al analizar obras pertenecientes a diferentes literaturas, para lo cual utilizaremos como base de la comparación la representación del espacio urbano, hemos seleccionado un corpus de novelas ambientadas en la periferia de la geografía española, en aquellos lugares en los que conviven dos literaturas o sistemas literarios o, en el caso de Canarias, que poseen unas particularidades específicas que permiten que la concibamos como una literatura propia. Por ello, las ciudades que analizamos son Barcelona, Bilbao, Vigo y Las Palmas²,

² Conviene aclarar que emplearemos la denominación de los espacios públicos –como calles, avenidas o plazas– que aparecen en las obras. Preferimos no utilizar la forma oficial actual para que sea más sencillo encontrar las referencias en el texto y para ilustrar los cambios que se han llevado a cabo durante el tiempo que abarcan las sagas estudiadas. De este modo, se puede

algunas con mayor tradición –especialmente en el caso de Barcelona– y otras mucho más recientes en el género criminal.

Esta selección nos permite estudiar la configuración de distintos espacios urbanos en diferentes literaturas, y en el caso de Barcelona y Bilbao, la misma ciudad en obras literarias producidas en lenguas distintas. Hemos tenido que prescindir de Madrid, la capital española y una de las urbes fundamentales en el desarrollo de la novela criminal en el país, ya que consideramos que los textos en lengua española³ ya estaban suficientemente representados en las ciudades que analizamos. Además, Cristina Jiménez-Landi Crick, que ha colaborado con el Grupo de Investigación al que hemos aludido, está realizando paralelamente una tesis doctoral sobre las ciudades de Madrid y Barcelona en el género –titulada “La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid y Barcelona”–, por lo que hemos optado por descartar el estudio de la representación de la capital española.

En cuanto al corpus, no ha sido sencillo escoger las obras y los autores para este trabajo. Hemos decidido estudiar la saga protagonizada por el detective Pepe Carvalho como modelo urbano de la narrativa criminal en España, pues fue Manuel Vázquez Montalbán el que normalizó el género en este país y el que propició que la ciudad tuviese un papel relevante. Debido a la gran cantidad de obras en las que aparece este personaje, no podemos analizar exhaustivamente cada una de ellas, pues, además, la representación de Barcelona en la saga carvalhiana es la más estudiada por la crítica⁴. Por ello,

comprobar la variación de los nombres oficiales en ciudades como Barcelona, que han pasado de estar en español al catalán.

³ En este estudio utilizaremos preferentemente las palabras “español” o “española” para referirnos a la lengua, en lugar de “castellano”, que aparecerá en menor medida como sinónimo. La elección de este término se debe a que nos parece más adecuado, como lo reflejan las publicaciones de instituciones que se dedican al estudio de la lengua, como la Real Academia Española o la Fundéu BBVA, y como han expresado muchos expertos. Entre ellos, podemos citar a Marcial Morera (1997), uno de los que ha defendido con mayor ahínco el uso de la denominación “español” o “española”.

⁴ Además de los artículos y los libros que citamos en ese capítulo, también la tesis mencionada de Jiménez-Landi Crick analiza la Barcelona de Carvalho.

nuestro acercamiento a la obra de Vázquez Montalbán es tratado como una aproximación a las principales características del espacio urbano en la primera gran serie criminal escrita en España.

Tras el análisis de la saga carvalhiana, hemos escogido la obra de una serie de autores cuya representación de la ciudad tiene especial relevancia en sus novelas. Para delimitar el corpus, hemos decidimos centrarnos en series narrativas protagonizadas por un mismo personaje, lo que nos permite analizar el espacio urbano a lo largo del tiempo y, por lo tanto, estudiar su evolución. Ciudades como Barcelona o Bilbao han experimentado en las últimas décadas grandes cambios que han influido incluso en el modelo urbano y en las principales actividades económicas que se desarrollan en ellas. Gracias a la saga, es posible representar todas esas modificaciones y ofrecer una opinión sobre estas a través de los personajes, que en no pocas ocasiones se muestran contrarios a la transformación de la urbe.

En los capítulos dedicados a cada ciudad presentaremos una breve introducción sobre la narrativa criminal que se ha cultivado en ese espacio, ya que consideramos que la tradición que tenga en el género puede ser relevante para la representación de la urbe. Además, de este modo contextualizaremos las obras estudiadas en este trabajo.

Barcelona es la ciudad más tratada en el género criminal en España, debido a que fue una de las primeras urbes en las que se desarrolló un sistema económico moderno a través de la industrialización y donde se creó una burguesía con un destacado poder adquisitivo. Durante la Dictadura aparecieron novelas criminales como las de Manuel de Pedrolo, Rafael Tasis y Jaume Fuster, pero fue sin duda la obra de Manuel Vázquez Montalbán la que consolidó el espacio urbano como protagonista en el género. Desde entonces, no ha cesado la cantidad de novelas criminales ambientadas en Barcelona, tanto en

catalán como en español, e incluso obras en otras lenguas⁵. En este estudio analizaremos las sagas, pertenecientes a la literatura catalana, de Maria Antònia Oliver y de Andreu Martín y Jaume Ribera, y, en lengua española, las de Francisco González Ledesma y de Alicia Giménez Bartlett.

La ciudad de Bilbao no ha sido tan representada como Barcelona y Madrid en el género, pero fue empleada como escenario durante la Dictadura en algunas novelas criminales de la literatura vasca. También recibió la atención de varios autores en la Transición, tanto en euskera como en español. Algunos de los escritores que empleaban la lengua vasca lo hacían para intentar normalizar la situación de un idioma que había quedado muy mermado tras la Dictadura. Además, el problema del terrorismo es el tema principal de algunas obras pertenecientes al género. De todos modos, ha sido con la llegada del nuevo siglo, momento en el que se produce la gran expansión de la novela criminal española, cuando Bilbao ha comenzado a protagonizar obras del género de forma más recurrente. De hecho, los autores cuyas sagas estudiamos han publicado sus novelas en el siglo XXI: Jon Arretxe en la literatura en euskera y Juan Bas y José Javier Abasolo en la española.

Vigo y Las Palmas son ciudades mucho más recientes en la novela criminal, ya que tanto en la literatura gallega como en la canaria el género apareció después de la Transición. Son urbes, por lo tanto, novedosas en este tipo de obras, lo que posiblemente influya, como analizaremos, en la configuración de esos espacios. Ambientadas en Vigo estudiaremos las sagas de Manuel Forcadela y de Domingo Villar, y en Las Palmas las de José Luis Correa y de Alexis Ravelo.

Las sagas se caracterizan por la reiteración en las obras del protagonista y de su círculo más cercano y, frecuentemente, del espacio en el que se desarrollan las tramas. Las novelas son autoconclusivas, por lo que los casos

⁵ Un ejemplo puede ser la novela *What comes next [El profesor]* (2010) de John Katzenbach, en la que Barcelona desempeña un papel relevante.

que se investigan se resuelven al final de cada entrega. El éxito de las sagas radica en que “la serialidad celebra siempre el placer de la repetición” (Balló y Pérez 2005: 12), por lo que los lectores se sienten atraídos por los personajes y muestran un alto grado de fidelización. En nuestro estudio, la repetición del mismo espacio nos permite analizar las transformaciones que suceden en las ciudades y la percepción de estas que se ofrece en las obras.

La elección de estudiar sagas nos obliga a descartar novelas que son muy interesantes tanto por el éxito que han tenido como por la representación de la ciudad, y, de hecho, no hemos podido incluir algunas obras de Andreu Martín, José Javier Abasolo o Alexis Ravelo que han tenido mayor repercusión que las que aquí analizamos de esos mismos autores. No obstante, era necesario establecer un límite, y creemos que el estudio de las sagas es un criterio objetivo para la configuración del corpus.

La elección de las sagas como objeto de análisis subraya algunas tendencias de la novela criminal en España: por ejemplo, la escasez de obras en lengua española ambientadas en Galicia y ninguna serie narrativa situada en Vigo. Por ello, en el capítulo dedicado a esa ciudad solo podemos estudiar las novelas en lengua gallega, única literatura que ha producido varias sagas.

Otro problema distinto es el que hemos afrontado en nuestra investigación con el corpus de obras ambientadas en Bilbao, pues son escasas las traducciones al español de textos originales en euskera de temática criminal. Por ello, y ante nuestro desconocimiento de la lengua vasca –lo que nos impide leer esas obras en su versión original– hemos tenido que reducir el corpus de obras escritas en euskera situadas en Bilbao a una sola saga, en vez de las dos que empleamos en el resto de literaturas, pues tan solo se ha traducido la serie de novelas de Jon Arretxe protagonizadas por Touré.

Aunque con la traducción se puedan perder algunos matices de las obras originales, gracias a ella podemos leer una gran cantidad de textos escritos en distintas lenguas. En el caso del euskera, una lengua no románica, la traducción

nos permite poder incluir en esta tesis la saga de Jon Arretxe para analizar la representación del espacio en obras pertenecientes a la literatura vasca.

De entre los autores que estudiamos en los capítulos dedicados a las ciudades escogidas, hay algunos, como Maria Antònia Oliver o Alicia Giménez Bartlett, que han recibido gran atención por parte de la crítica, si bien los aspectos relacionados con el espacio urbano no han sido lo suficientemente desarrollados. En cambio, otros de los escritores que aquí analizaremos no han sido estudiados prácticamente, por lo que la escasez bibliográfica al respecto supone un vacío que pretendemos cubrir. Muchas de las obras que tratamos son muy recientes, la mayoría publicadas durante el siglo XXI, por lo que seguramente este sea uno de los principales motivos para la escasa atención que han recibido estas novelas.

En cuanto al estudio de la representación de la ciudad en cada saga, nos centraremos en las principales características que emplea cada una en la configuración del espacio urbano para subrayar el modelo o los modelos que utiliza cada autor y sus rasgos más relevantes. De este modo, podremos comprobar la heterogeneidad de la ciudad en la novela criminal española, pues se utilizan distintos tipos como la ciudad de la memoria, la ciudad cuerpo, la ciudad espectáculo, la ciudad hostil o la ciudad idealizada⁶.

También atenderemos a los espacios concretos en los que se desarrollan las tramas, no solo el despacho del protagonista y la casa –que suelen ser los lugares que la crítica ha estudiado más detenidamente–, sino también otros en los que suceden crímenes, en los que se desarrolla la investigación o que, sin ser ninguno de los dos anteriores, tienen una especial relevancia en una obra determinada. Así, analizaremos un amplio abanico de espacios, tanto abiertos como cerrados, tanto públicos como privados, que cumplen una importante función en estas novelas.

⁶ Algunos de estos modelos urbanos culturales han sido estudiados en Sansot (1973), Augé (1998), Amendola (2000) y Popeanga Chelaru (2014; 2015a).

A través del estudio de las novelas ambientadas en cada ciudad podemos analizar si hay diferencias en la representación de la misma urbe según la lengua empleada o si las novelas escritas en las lenguas cooficiales tienden a mostrar un determinado tipo de modelo urbano. Además, señalaremos las semejanzas y las diferencias que se producen en la selección de un determinado modelo o en la recreación de ciertos espacios, aspectos que hasta ahora han sido muy poco tratados de manera comparada.

En cuanto a la bibliografía, trataremos de ser lo más exhaustivos posible en la inclusión de los estudios críticos sobre las novelas de los autores seleccionados, así como también utilizaremos bibliografía teórica de distintos estudiosos, tanto en lengua española como, sobre todo, en inglés, francés y gallego. Esto nos permite tener una visión más amplia sobre el género criminal y sobre los aspectos estudiados, ya que no limitaremos la bibliografía empleada en este trabajo a una determinada lengua, hecho del que han adolecido algunos ensayos. Además, como ya hemos indicado, el estudio de la ciudad nos obliga a tener en cuenta artículos y obras pertenecientes a distintas áreas del conocimiento, lo que dotará a nuestra tesis de una mayor interdisciplinariedad. El empleo de diversas fuentes persigue poder dotar a nuestro trabajo de una mayor amplitud de miras, solidez y rigurosidad.

La bibliografía aparecerá dividida entre fuentes primarias –las obras literarias que analizamos– y fuentes secundarias –estudios críticos y teóricos. Está ordenada alfabéticamente y hemos decidido, para hacer más sencilla la búsqueda, unificar también a través del criterio alfabético las entradas de algunos autores que firman trabajos de forma conjunta y en los que el orden de aparición de los nombres varía según el libro o el artículo consultado⁷.

⁷ Es el caso, por ejemplo, de Muñoz Carrobles y Peñalta Catalán o de Martín Escribà y Sánchez Zapatero. Hemos preferido no diferenciar en distintas entradas los trabajos en los que el orden del nombre de los autores varía porque lo hemos considerado intrascendente.

Citamos las obras literarias analizadas por su primera edición, lo que nos permitirá trabajar con la versión original⁸. Asimismo, haremos referencia a las obras literarias que nombremos a través de su título original y, cuando este no sea español, ofreceremos una traducción: si la novela ya posee una edición en español, citaremos el título que se empleó; si no es así, aportaremos una traducción lo más literal posible. Asimismo, si el título original y su versión en español coinciden, optaremos por no reiterarlo. En cambio, las citas en otros idiomas preferimos no traducirlas, ya que las lenguas que emplearemos no revisten de especial dificultad para ser comprendidas, pues se trata principalmente del inglés y de lenguas románicas. De este modo, pretendemos aligerar el texto de elementos innecesarios.

Por último, queremos destacar que esta tesis doctoral se ha llevado a cabo con una ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación (Orden EDU/3445/2011, de 30 de noviembre), sin la cual, seguramente, no habría sido posible su realización.

⁸ Hay obras en las que los autores, o tal vez los editores, han introducido cambios. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Historia de Dios en una esquina*, de Francisco González Ledesma, cuya reedición en 2008 en RBA incluye las cifras dinerarias en euros, mientras que la edición original, de 1991, está en pesetas, la moneda de curso legal en aquel entonces.

2

Marco teórico

2. 1. Marco teórico: la teoría de los polisistemas

Las literaturas de la Península Ibérica comparten un pasado común en el que se han producido interferencias e influencias mutuas. No trataremos la literatura portuguesa, que, al pertenecer a otra entidad política independiente, presenta muchas más diferencias que el resto.

Las distintas literaturas desarrolladas en el Estado español no han mantenido una relación de igualdad, ya que, en muchos periodos de la historia, la literatura española se superpuso al resto, debido a medidas políticas que privilegiaban esa lengua sobre las demás (Vilavedra 1999; Urquizu 2000). La literatura canaria, a pesar de no estar escrita en una lengua diferente a la española, también presenta una serie de peculiaridades, como después veremos, para considerarla de manera independiente, debido a la mala difusión de las obras en el resto del territorio español y a la escasa atención que le han dedicado los estudiosos.

Sobre todo en la literatura gallega se ha empleado la teoría de los polisistemas, desarrollada, entre otros autores, por Itamar Even-Zohar (1990) para estudiar los sistemas literarios que se encuentran en una situación de subalternidad respecto a otras. Se trata de literaturas que, por diversas razones, están en una posición de desventaja frente a otras que se revelan más fuertes. A través del polisistema se ha explicado la situación literaria en España, con la presencia de distintos sistemas que interactúan entre sí:

Un polisistema es un sistema de sistemas que se interseccionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son independientes, y en el que además pueden utilizarse diferentes opciones que coexisten a la vez. Se trata, pues, de una estructura abierta, múltiple y heterogénea, en la que concurren varias redes de relaciones. (Iglesias Santos 1994: 331)

Los polisistemas se pueden relacionar, a su vez, con otros polisistemas, lo que propicia interferencias e influencias y permite el trasvase de géneros, formas, temas, motivos, estéticas, etc. De hecho, la novela criminal, que

estudiaremos en este trabajo, ilustra el intercambio que se produce entre los distintos sistemas o polisistemas, ya que el género surgió en Estados Unidos de la mano de Poe, llegó a Europa para ser canonizado en su vertiente clásica o enigma y volvió de nuevo a Estados Unidos para desarrollarse como novela negra. Posiblemente, la globalización y algunos de los elementos que la posibilitan en la actualidad, como los medios de comunicación y la difusión inmediata de textos a través, sobre todo, de internet, incida en el aumento de estos intercambios, aunque para el hecho literario sea indispensable la traducción⁹.

Este contexto de globalización ha producido lo que algunos estudiosos han llamado postnacionalismo: “postnationalism involves a radical rethinking of the whole notion of sovereignty” (Kearney 2004: 32). El concepto de Estado como era conocido hasta ahora comienza a resquebrajarse por la aparición de organizaciones supranacionales, como, por ejemplo, la Unión Europea: “The nation-state has become *both* too large *and* too small as a model of government. Too large for the growing needs of regional participatory democracy; too small for the increasing drift toward transnational exchange and power-sharing” (Kearney 2004: 36).

Las relaciones que se producen dentro de un polisistema no suelen estar construidas en un contexto de igualdad, sino que se manifiestan diferencias importantes que conforman literaturas centrales, de mayor capital simbólico, y otras periféricas o marginales. De este modo, los sistemas literarios difieren en el grado de legitimación y canonización dentro del macrosistema, como explica González Millán citando a Even-Zohar (González Millán 1992: 449). Esto da lugar a diferentes grupos que conforman una organización jerarquizada de textos:

⁹ Even-Zohar le dedica gran atención a la posición de la traducción en los polisistemas (1990: 45-51).

En primeiro lugar, a dos textos canonizados; en segundo lugar, a dos textos que carecen de orde e son rexeitados polas institucións canonizadoras; en terceiro lugar, a serie de textos que esixen, pola súa novidade, un posto no espazo canónico; finalmente, habería que considerar tamén o repertorio de formas literarias experimentadas como aspiracións e proxectos representativos do horizonte de expectativas dun sistema literario determinado. (González Millán 1992: 449)

Los investigadores se han centrado en las deficiencias de los sistemas literarios marginales, por lo que el uso de la teoría de los polisistemas ha servido para identificar algunos de los problemas de una determinada literatura, que generalmente están relacionados con hechos extraliterarios, como el prestigio de la lengua o la difusión que alcanzan los textos literarios. Así, por ejemplo, Freixanes enunciaba algunas de las dificultades que encontraba en la exportación de la literatura gallega: “a literatura galega en xeral, non vende fóra porque en moitos aspectos Galicia segue a ser unha gran descoñecida e carece de mecanismos, estratexias, infraestruturas e recursos para poderse proxectar” (2007: 23).

De este modo, los sistemas literarios débiles o marginales tienen la “necesidade de incorporar textos producidos por outros sistemas literarios como único medio de dinamizar e *normalizar* o propio” (González Millán 1992: 450). Son estrategias para tratar de normalizar esos sistemas literarios y conseguir paulatinamente un aumento de su capital simbólico.

Even-Zohar ha caracterizado los polisistemas de manera dinámica, frente a otros modelos estáticos, interesados en el aspecto sincrónico, pero insuficientes para explicar las causas y las consecuencias de la situación de contacto entre diversas literaturas:

Su concepto de sistema abierto, dinámico y heterogéneo quizá favorezca más la aparición de las condiciones que permiten revelar el poder de descubrimiento que tiene el pensamiento relacional. Por el contrario, el pensamiento de sistemas estáticos, al considerar una multiplicidad de parámetros en cualquier situación dada, suele llegar a un punto muerto con bastante rapidez. Dichas

situaciones de punto muerto constituyen casos en los que el poder explicativo o heurístico de las relaciones supuestas resulta insuficiente, porque las respuestas permitidas son demasiado limitadas. (Even-Zohar 1999: 26)

No obstante, el modelo teórico de Even-Zohar ha sido criticado por su “excesiva dependencia dunha concepción *semiótica* da literatura, da cultura e da sociedade en xeral” (González Millán 2001: 302), por lo que se hace necesario incorporar elementos que permitan contextualizar la creación, la difusión y el consumo de los textos literarios. Es indispensable, por lo tanto, tener en cuenta variables sociales, educativas, económicas, legales, ideológicas, etc.

En este marco teórico que emplearemos para comparar los distintos textos literarios, consideraremos la teoría de los polisistemas de forma más amplia, ya que conviene relativizar la autonomía del campo literario, pues en él intervienen multitud de agentes y de factores de diverso tipo que influyen decisivamente en la producción, la distribución y el consumo de las obras literarias. Así, tendremos en cuenta hechos extraliterarios que han influido en la conformación del género en España, como la censura durante la Dictadura franquista o el escaso interés que las editoriales mostraron por los espacios urbanos que no fueran Madrid y Barcelona en las obras pertenecientes a la novela criminal. También elementos externos a la literatura explican la tardía aparición del género en Galicia, por ejemplo, ya que solo fue posible por los cambios producidos en el ámbito editorial y en la situación política –con la aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia.

Además, proponemos la consideración de la literatura canaria como un sistema literario más, a pesar de estar escrita en la misma lengua que la literatura española, aquella que emplea el español. A continuación, justificamos la presencia de la literatura canaria en este estudio.

2. 2. La literatura canaria como sistema literario

A pesar de que en Canarias el español es la única lengua oficial, muchos autores han estudiado la literatura canaria en conjunto desde hace siglos. Relacionados con este tipo de trabajos, es posible encontrar también otros que hacen referencia a determinadas regiones, como los de Alvar (1976) y Martínez García (1982) sobre la literatura aragonesa y la leonesa, respectivamente. Mainer (1994) se refiere a estas literaturas como regionales y reserva el término nacional para la literatura hecha en España en lengua española. No obstante, otros autores consideran que las definiciones que emplea Mainer están más cerca de la política o de la administración que de la literatura, pues, como afirma Sánchez Robayna, “las ideas de “nacionalidad” y de “regionalidad” no tienen validez, en rigor, en el análisis literario; que son, en suma, categorías extraliterarias” (1994: 118).

En el siglo XVIII, el ilustrado José de Viera y Clavijo fue uno de los primeros que concibió la existencia de la literatura canaria, pues en su célebre *Historia de Canarias* presentó la Biblioteca de Autores Canarios. A principios del siglo XX, el crítico Ángel Valbuena Prat (1937) promovió el uso del adjetivo “canaria” para una literatura –en este caso, poesía– que según él presenta cuatro temas típicos: el aislamiento, el cosmopolitismo conceptual, la intimidad y el sentimiento del mar.

Desde entonces, los estudiosos de la literatura canaria no han dejado de buscar temas que permiten caracterizar la poesía y la narrativa de las Islas. Por ejemplo, María Rosa Alonso (1993) se refiere a los temas propuestos por Valbuena Prat y argumenta que el cosmopolitismo en la literatura canaria es un elemento tardío y que el intimismo no es rasgo exclusivo de la literatura canaria. Plantea asimismo la posibilidad de que el aislamiento en la actualidad carezca de vigencia debido a los avances en los medios de comunicación y transportes, aunque relaciona ese aislamiento con el mar, tema recurrente de la literatura de las islas, y del que nace el mito de Dácil: “más que mito, Dácil es

un símbolo de la isla y su espera venturosa, cuando no es agónica soledad negativa” (Alonso 1993: 23). Defiende, por tanto, que no solo hay temas que caracterizan a las obras literarias creadas en Canarias, sino que además existen ciertos símbolos recurrentes propios de una misma literatura.

Distintas reflexiones han surgido durante el siglo XX y voces autorizadas mostraron su punto de vista, con la participación en el debate no solo de críticos sino también de autores literarios. Es a partir de la década de 1960, y, sobre todo, de 1970, con el llamado *boom* de la narrativa canaria, cuando los escritores toman conciencia de la posibilidad de existencia de la literatura canaria, y proponen líneas de estudio y de configuración¹⁰. Alejandro Cioranescu (1970) estudia la existencia de una poesía canaria propia y ofrece una serie de consideraciones que podemos extrapolar al resto de géneros, si bien la narrativa aún no había logrado un óptimo desarrollo y el teatro se ha sustentado tradicionalmente sobre unas estructuras endebles que han imposibilitado la creación de un circuito autónomo y eficiente. El crítico y pensador rumano apunta la presencia de unos mitos básicos creados en el siglo XVI por Antonio de Viana y Bartolomé Cairasco de Figueroa y que han sido empleados y desarrollados, ya sea de manera fiel a la creación original o con propósitos desmitificadores, por los poetas posteriores, hasta llegar a nuestros días. Cioranescu se refiere al ya citado mito de Dácil y al de la selva de Doramas, ampliamente tratados en la lírica canaria.

Sebastián de la Nuez (1978) indica que la poesía canaria posee rasgos típicos, como el indigenismo, cuyo máximo exponente es el mito de Dácil, y temas propios como la ciudad de La Laguna, la selva de Doramas, el Teide y el histórico 25 de julio –en el que las tropas militares y los ciudadanos de Santa Cruz de Tenerife vencieron al Almirante Nelson en 1797.

¹⁰ Se debe tener en cuenta, como señalan Luis Alemany (1985) y Pablo Quintana (1991), que la escasez de títulos narrativos en Canarias hasta los 70 constituía una ausencia de solidez en la que apoyarse. Esta puede ser una de las razones por las que la reflexión sobre la existencia de la literatura canaria tiene un auge considerable en estas fechas.

Otros estudiosos han hecho hincapié en otros temas o mitos que aparecen con frecuencia en la poesía o en la literatura canaria. Así, Sánchez Robayna (1983) cree que el tema central de la poesía canaria es el paisaje y que hay una serie de mitos, como la selva de Doramas, la princesa Dácil o la sombra del almendro. Páez se refiere a otras características:

mitos que se repiten –la selva de Doramas, el mito de Dácil, el guanche “buen salvaje”– al tiempo que se van definiendo ciertos temas –el mar, la conciencia de insularidad–, determinadas actitudes –la atracción de Madrid, la superación del aislamiento– y algunas constantes –los frutos tardíos respecto de las estéticas peninsulares–. (2004: 190)

Como se puede apreciar, algunos de los temas propuestos coinciden en varios críticos, por lo que parece que sí hay una cierta unidad en la literatura canaria. De hecho, los estudiosos no ponen en duda su existencia y el término es empleado para referirse al conjunto de obras creadas por autores que –normalmente, aunque puede haber excepciones– escriben desde Canarias¹¹.

No obstante, las discrepancias comienzan cuando se relaciona esta literatura con la española, o con el resto de literaturas de habla hispana. Así, por ejemplo, Sánchez Robayna se refiere a la circunscripción geográfico-literaria, “un pequeño conjunto o segmento –nunca aislado ni excluyente– dentro de un conjunto mayor, la literatura española” (1994: 128). Una idea que puede ser equiparable a la teoría de los polisistemas, si incluye en ese conjunto mayor al que alude Sánchez Robayna las literaturas en lengua gallega, vasca y catalana. Si no fuera así, se trataría de una literatura regional más, como la extremeña o la andaluza, tal y como la conciben Páez (2004: 188) o Sebastián de la Nuez –este último destaca que la poesía canaria es una “auténtica poesía regional” (1978: 21) con clara influencia europea y americana.

¹¹ Está tan arraigado que en los planes de estudios de la antigua carrera de la Licenciatura en Filología Hispánica de las dos universidades canarias se ofertaba una asignatura titulada precisamente “Literatura Canaria”. En los nuevos planes de estudio de Grado, la literatura canaria sigue ocupando un lugar dentro de las materias optativas.

Padorno va más allá y diferencia entre literatura de Canarias y literatura canaria, siendo esta última una variante diferencial de la literatura en lengua española:

dos perspectivas teórico-críticas que entre sí se excluyen: se ha hablado de una literatura *en* Canarias y de una literatura *canaria*; la primera alude a un proceso que se deja interpretar, en aserto ratificado por la historia, como una variedad provincial de la literatura española, y por tanto pone énfasis en lo que de español hay en la literatura que se ha hecho y se hace en las Islas; la segunda quiere significar una variante, entre otras, de las literaturas hispánicas, respuesta a los estímulos de una circunstancialidad propia, y en cuyo marco de realización no ha dejado de asomar, sin embargo, con llamativa intermitencia, la expresión nacionalista de un pueblo, aun sin que éste haya llegado a consumir la posesión de su territorio. (Padorno 2000: 21-22)

La concepción de Padorno muestra la institucionalización de un centro excluyente que canoniza las formas literarias que desde allí se crean, pero que fomenta que en la periferia se genere una tradición interna, distinta a la central. Por lo tanto, este concepto de la literatura canaria también puede ser asumido por la teoría de los polisistemas, y es especialmente importante considerar Canarias como un sistema propio –que interactúa con el resto de sistemas del Estado español– para paliar la mala difusión de los textos pertenecientes a esta literatura fuera de las Islas y a la escasa atención que se le ha prestado en la Península. En este sentido, Sánchez Robayna critica el permanente olvido de la literatura canaria en estudios y manuales que abordan la literatura española: “El caso de Canarias es, sin embargo, especialmente grave, pues en cuanto a él se ha contado con una coartada injustificable, la coartada de la distancia geográfica, con la que se pretende justificar lo injustificable” (1994: 126).

La distancia de Canarias respecto a la Península también ha sido remarcada por otros críticos, así como los paralelismos con los países hispanoamericanos, ya que comenzaron a ser colonizados a la misma que vez las Islas eran conquistadas y presentan en las obras literarias ciertas imágenes

coincidentes con las que emplean los autores hispanoamericanos (García Ramos 1985: 31).

Por ello, consideramos que es pertinente estudiar las obras canarias como un sistema literario propio, que está en constante relación con el resto de sistemas que conforman el polisistema, y que por eso recibe las influencias de las literaturas peninsulares, aunque siga preservando algunos de los temas y mitos que ha desarrollado desde los inicios de la creación literaria en las Islas.

A pesar de que la teoría de los polisistemas no se ha empleado para el caso de Canarias, en el que la literatura periférica está escrita en la misma lengua que la literatura central, proponemos este marco teórico para la inclusión de la canaria, que tiene una serie de peculiaridades similares a la gallega, a la vasca y a la catalana, más allá de la ausencia de una lengua diferencial. A través de la concepción del polisistema analizaremos el espacio urbano como base de la comparación entre los diferentes sistemas literarios.

3

La novela criminal en España

3. 1. El término novela criminal

El gran éxito de la novela criminal ha contribuido a la proliferación de un gran número de etiquetas que, en vez de aclarar el panorama literario, lo que consigue es provocar más confusión entre los lectores. Desde los ámbitos académicos se ha tratado de arrojar luz sobre este asunto: “el estudio de la literatura, tan empeñado en usar y abusar de ellas, ha destacado por establecer, muy a menudo, divisiones y subdivisiones de género, parcelas que se delimitan en función de unos criterios más o menos racionales” (Martín Escribà y Piquer Vidal 2006b: 21). No obstante, como señala Sánchez Zapatero (2011: 12-14), las editoriales e incluso las librerías, con una clara intención comercial, han promovido la aparición de nuevas denominaciones con el fin de llamar la atención de los consumidores. De esta manera, han surgido algunos términos que los estudiosos han rechazado por ser confusos y poco rigurosos, como novela negra mediterránea (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2013) o *femicrime* (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2015; Villalonga 2016, en prensa).

Tampoco la crítica parece ponerse de acuerdo con la elección de un nombre con el que denominar al género, pues si bien hay un relativo consenso en el tipo de obras que se pueden adscribir a este, no lo hay tanto para escoger una etiqueta común. Por ejemplo, Colmeiro (1994: 64-72) diferencia entre novela policiaca clásica y novela policiaca negra para distinguir entre los modelos de la novela enigma cultivada por Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux y Agatha Christie, entre otros, y el *hard-boiled* desarrollado por Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Es muy frecuente también el uso de novela policiaca o novela detectivesca para aludir al primero de estos tipos y novela negra para el segundo, aunque ambos términos también se emplean de manera habitual para denominar a la totalidad de obras que pertenecen al género.

No obstante, otros autores como Vázquez de Parga (1983), Tébar (1985), Valles Calatrava (1990; 1991), Luengo (2007) o Losada Soler y Paszkiewicz (2015), por citar solo unos ejemplos, han preferido utilizar novela criminal para

referirse al género, elección con la que estamos de acuerdo y utilizaremos en el presente estudio, ya que nos permite englobar tanto a la novela policiaca clásica como a la novela negra estadounidense y a los distintos tipos que han surgido a partir de entonces: “en lugar de hablar de novela policiaca que, aparte [de] su significado real o etimológico, es un término que se utiliza vulgarmente para designar la novela enigma, nos referimos a la novela criminal como un término más amplio que incluye además la novela negra y la novela de aventuras policíacas” (Vázquez de Parga 1983: 24).

Si tanto novela policiaca como novela negra suelen hacer referencia a un determinado tipo de obras producidas en un momento concreto –aunque también se utilicen para designar a otras más actuales que recogen sus principales características–, el término novela criminal nos permite considerar el género de una forma un tanto más amplia, ya que esta “ofrece una conexión entre el nombre y el tema central delictivo de este tipo de discursos” (Valles Calatrava 1990: 28). De este modo, por novela criminal no solo entendemos las obras canónicas del género, sino también otros tipos que se caracterizan por la hibridez o por la innovación de las pautas típicas de este, como la novela de espías, el *thriller* y otras formas que toman algunos de sus elementos principales.

De hecho, tanto la novela policiaca clásica como la novela negra suelen estar protagonizadas por un investigador, lo que permite que el reconocimiento de estas obras sea bastante sencillo. Sin embargo, muchas novelas actuales, pero también otras clásicas –como *The Postman Always Ring Twice* [El cartero siempre llama dos veces] (1934), de James M. Cain, *J'irai cracher sur vos tombes* [Escupiré sobre vuestra tumba] (1947), de Boris Vian, o *The Talented Mr. Ripley* [El talento de Mr. Ripley] (1955), de Patricia Highsmith–, prescinden de este personaje y están protagonizadas por hombres que en el desarrollo de la trama se convierten en los asesinos. Estas obras se han considerado generalmente como novelas negras, al igual que las que estaban protagonizadas por un investigador. Nuestra

elección del término novela criminal permite que denominaciones como novela policiaca o novela negra se refieran a un subtipo de obras con unas características concretas, como manifiesta Colmeiro (1994).

Además, debemos hacer notar que el uso de la denominación de novela criminal parece más acertado debido al significado de la palabra “criminal” y al tema principal que se aborda en estas obras. En cambio, el término policíaco hace referencia al protagonista –que muchas veces tampoco es policía, sino detective–, mientras que la denominación de novela negra proviene no de las tramas sórdidas y oscuras, sino del color de los libros de la famosa colección especializada en el género “Série Noire” de la editorial Gallimard, término, por tanto, algo arbitrario, pues en Italia, por ejemplo, se conocen estas novelas como *giallo* debido al color amarillo de las ediciones populares que se vendían durante las décadas de 1930 y 1940¹². Aunque es cierto que las palabras, a través de su uso, reciben nuevas acepciones y pueden, como en estos casos, ser utilizadas como denominaciones sobrepasando los límites de su propio significado, nos parece más riguroso el empleo de la terminología derivada de “crimen”.

Además, el uso de esta denominación supone la normalización de la nomenclatura que se utiliza en otras lenguas, como el inglés –*crime fiction* o *crime novel*– o el alemán –*Kriminalromans*–, por lo que consideramos que es la terminología más acertada para referirnos a un género que en la actualidad experimenta un gran crecimiento y una mayor heterogeneidad debido al aumento de la producción y a la hibridez con otros tipos de obras.

¹² Asimismo, y a partir de este uso, se conoce también como *giallo* a un subgénero cinematográfico con origen en Italia y que se desarrolló a partir de la década de 1960. Se caracteriza por mezclar elementos propios del género de terror y del *thriller*, y es el director Dario Argento su mayor exponente.

3. 2. Breve resumen de la novela criminal en España

Aunque no es nuestro propósito en este trabajo investigar o dar cuenta de la historia de la novela criminal en España, pues de ello ya se ocupan manuales como los de Valles Calatrava (1991), Vázquez de Parga (1993), Colmeiro (1994) o Resina (1997) –si bien prácticamente todos ellos se centran en la producción en lengua española–, sí que nos parece pertinente ofrecer un breve resumen de la evolución del género criminal en este país, para poder contextualizar el origen de la novela criminal en las distintas literaturas que vamos a estudiar –española, catalana, gallega y vasca– y el desigual desarrollo que han experimentado según la literatura en cuestión. Se trata, por tanto, de esbozar brevemente la historia de la narrativa criminal en estas cuatro literaturas para encuadrar a los autores cuyas obras estudiaremos con más detenimiento.

Si hay consenso en que la primera obra criminal en la literatura universal es *The Murders in the Rue Morgue* [*Los crímenes de la calle Morgue*], escrita por Edgar Allan Poe y publicada en abril de 1841, no lo parece haber tanto en las distintas literaturas de España, ya que mientras Colmeiro señala que *El clavo* (1853), de Pedro Antonio de Alarcón, comparte “una misma sensibilidad cultural” (1994: 92) con los relatos de detectives de Poe, Valles Calatrava (1991: 90), Resina (1997: 24-25) y Sánchez Zapatero (2006: 71) consideran que, por razones temporales (los relatos de Poe no habían sido difundidos en España) y temáticas, no puede afirmarse que pertenezca al género. Vázquez de Parga añade que

El clavo hubiera podido ser la primera novela española policiaca si las preocupaciones de Joaquín Zarco [personaje protagonista] no hubieran sido totalmente ajenas al crimen y no hubieran estado centradas en sus románticos sentimientos, en sus amores misteriosos e imposibles. (1993: 34)

De este modo, *El clavo* se situaría en la misma tradición que obras como *El crimen de la calle Fuencarral* y *El crimen de la calle Montcada*, textos reconocidos como “causas célebres”, y que constituyen un antecedente de la novela criminal, sin pertenecer todavía a esta.

Por lo tanto, hay que esperar hasta el siglo XX para encontrar relatos de Emilia Pardo Bazán, como “La gota de sangre” (1911) y novelas como *Un asesino impecable* (1924), de Alberto Insúa, y otras obras que adaptaban el género con un claro propósito paródico, como *¿Quién disparó?* (1909), de Joaquín Belda¹³, así como comedias teatrales que también incidían sobre los tópicos del género con propósito burlesco, como *Han matado a Don Juan*¹⁴ (1929), de Federico Oliver. En la literatura catalana, Martín Escribà y Piquer Vidal (2006a: 45) citan algunos ejemplos de los primeros intentos que se realizaron en esta lengua, como *La meva mort* (1924), de M. Poal-Aregal; *El misteri del bosc d’Aubac* (1926), de Jaume Roig Solanas; *El collar de la Núria* (1927), de Cèsar August Jordana; y *Com vaig assassinar a Georgina* (1930), de Domènec Guansé. Pero sin duda, la obra más destacada en este periodo fue *Crim* (1936), de Mercè Rodoreda, una parodia que indica la popularidad que había adquirido el género.

No resulta casual que fuera en Cataluña donde se comenzó a cultivar la novela criminal con más ahínco:

Catalunya es pot considerar com a un dels països amb un context propici per a l’aparició del gènere negre perquè té una sèrie d’elements predeterminats com un entramat més o menys complex, motius temàtics comuns que denuncien les injustícies i sobretot les desigualtats socials; per tant, es tracta d’un còctel perfecte on hagués pogut florir una mena de novel·lística ben lligada amb l’entorn. (Martín Escribà y Piquer Vidal 2006a: 44)

¹³ No obstante, Resina no considera que se trate de una parodia, sino “de una novela policiaca bufa, o más exactamente de una novela bufa que aprovecha aspectos de la novela policiaca” (1997: 27).

¹⁴ En esta obra, además de la parodia del género policíaco, se desmitifica la figura del don Juan a través del motivo del crimen en la habitación cerrada (Rivero Grandoso 2011b: 61-64).

La cantidad de títulos, como se aprecia, no fue numerosa, lo que se puede justificar por la baja consideración que tenía el género, de carácter popular, y por el desprecio con el que lo trataban las élites intelectuales, que lo tachaban de subliteratura. Además, la situación social, política y económica de España no favorecía el cultivo del género, pues “la ausencia de una revolución burguesa que modificara la sociedad, la economía y la política del país hacía innecesaria la presencia de una forma cultural destinada a consolidar los valores de ese nuevo ordenamiento” (Sánchez Zapatero 2006: 70-71), al contrario de lo que estaba sucediendo en otros países occidentales. Por otro lado, el género criminal, que atrae al público de masas, no podía tener excesivo éxito en un país en el que no había culminado el desarrollo industrial y que continuaba durante el siglo XIX con un sistema socioeconómico y cultural arcaico que no había logrado evolucionar como sí había ocurrido en Estados Unidos, Reino Unido o Francia.

Justamente, Resina afirma que la principal motivación para la producción y el consumo de la novela criminal radica en la “angustia que trata de neutralizar la novela policiaca: el temor de la burguesía a recordar su propio origen y ver así amenazado el sostén de sus privilegios” (1997: 23), por lo que difícilmente puede ser necesaria en sociedades en las que el peso de la burguesía no es destacado:

Tal vez sea ésta la razón principal de la ausencia o insignificancia del género en aquellas sociedades que, por su estructura socioeconómica o política, no han propiciado la formación de una burguesía, o en aquellas otras donde la burguesía no ha logrado imponerse como clase rectora y no ha tenido, por consiguiente, la necesidad o la oportunidad de adoptar una ideología protectora. (Resina 1997: 23)

Sobre el caso español, Resina recalca que “no se puede hablar de novela policiaca española hasta bien entrado el siglo veinte, porque la aparición de este

género depende de la presencia de unas condiciones ideológicas imposibles sin una burguesía atenta a legitimar racionalmente su hegemonía” (1997: 29).

También es necesario recalcar que no pocas obras de las que se escribieron en este periodo fueron construidas en clave paródica¹⁵, lo que permite realizar tres interpretaciones. La primera es la popularidad que había adquirido el relato criminal, sobre todo a través de traducciones, ya que los códigos parodiados debían ser reconocidos por un público amplio para que el humor fuera entendido. La segunda es la desconfianza que mostraban los autores ante un género que consideraban menor por su popularidad, por lo que pronto le sería impuesta la etiqueta de “subliteratura”, prejuicio que arrastraría hasta la actualidad y que, muy paulatinamente, se ha ido superando¹⁶. Y, por último, el reconocimiento de que se trataba de un género extranjero y que resultaba, en este caso, difícilmente adaptable a la realidad española del momento, lo que incide en la idea ya comentada del atraso económico, político y social que sufría España respecto a otros países. Además, en relación con este aspecto, se debe tener en cuenta que este tipo de obras estaban protagonizadas por un detective, y en España el marco legal para el desarrollo de este trabajo siempre ha estado muy limitado, ya que los detectives privados no pueden investigar delitos de sangre ni es tan sencillo como en otros países conseguir o poseer armas de fuego.

Es durante la década de 1930 cuando comienza a apreciarse un leve repunte en el número de obras criminales, pero estas, como documenta Valles Calatrava (1991: 93-94), estaban firmadas con pseudónimos, como E. C. Delmar

¹⁵ Vázquez de Parga considera que la actitud de los novelistas españoles frente al género era muy negativa, ya que para ellos “eran solo relatos populares que podían ser parodiados o satirizados” (1993: 33).

¹⁶ Aunque la situación ha cambiado considerablemente en las últimas décadas, todavía hay críticos que se niegan a reconocer la novela criminal como un género digno de ser recogido en estudios sobre literatura contemporánea. Además, en la enseñanza universitaria es constante su olvido en los planes de estudio, y en los pocos casos que aparece figura de manera marginal como optativa o materia de libre configuración (Sánchez Zapatero 2011: 21).

–nombre que escondía a Julián Amich Bert– o Jack Forbes –pseudónimo de Adelardo Fernández Arias.

No obstante, el golpe de Estado llevado a cabo por los militares, la Guerra Civil y, sobre todo, la posterior Dictadura dificultaron en gran medida el desarrollo del género. La censura impuesta por el Régimen fascista prácticamente imposibilitaba la publicación de obras que trataran sobre crímenes en una época en la que el discurso oficial se centraba en proclamar que había llegado la paz. Cualquier narración que versara sobre crímenes ocurridos en España podía considerarse subversiva, especialmente tras el cambio de paradigma que el género había experimentado en Estados Unidos. La novela policiaca o *whodunit*, el estilo de obras que autores como Arthur Conan Doyle o, posteriormente, Agatha Christie cultivaron y cuya principal finalidad consistía en proponer al lector el juego de descubrir quién era el asesino, derivó en Estados Unidos en la novela negra¹⁷ o *hard-boiled*, iniciada por Dashiell Hammett en 1929 con *Red Harvest* [*Cosecha roja*] y continuada por autores como Raymond Chandler, Jim Thompson o Ross McDonald, y que, además de la ambientación eminentemente urbana, añadió componentes de crítica social que contextualizaban el crimen, por lo que este ya no apareció como un hecho aislado que debía ser reparado para recuperar el orden social, sino que se construía como la consecuencia de problemas que el sistema no había podido o no había querido solucionar.

Por lo tanto, el cariz social que había tomado el género en Estados Unidos provocó que este fuese sospechoso a ojos de la censura, que prohibía cualquier indicio de subversión y de crítica a la Dictadura. Es por ello que el desarrollo de la novela criminal durante las décadas de 1940 y de 1950 se limitó, como había sucedido durante la década anterior, a ediciones populares de obras

¹⁷ Paradójicamente, la denominación en España de “novela negra” no está relacionada con las obras estadounidenses, ni tampoco con la oscuridad, el pesimismo o la sordidez que el color pudiese evocar, sino que proviene, como ya se ha indicado, de la prestigiosa colección “Série Noire” de Gallimard y del color de las cubiertas de las obras editadas en dicha colección.

que seguían el canon policíaco clásico, que iban firmadas con un pseudónimo extranjero y cuyas narraciones sucedían fuera de España¹⁸. Estos pseudónimos escondían en ocasiones a autores considerados en la actualidad importantes exponentes del género, como es el caso de Francisco González Ledesma, que empleó nombres como el de Silver Kane y Taylor Nummy (De Santiago Mulas 2002: 265-278). El mantenimiento del esquema clásico en la narración y la ambientación de la trama en el extranjero provocaron que no apareciese un tipo de novela criminal propiamente español, pues las obras editadas –muchas de las cuales pertenecían a colecciones que se distribuían en quioscos– asumían los estereotipos y los tópicos de la novela policíaca clásica, sin aportar ninguna novedad destacable.

Fueron escasas las obras del género con mayores pretensiones que lograron escapar de la censura, como *El inocente* (1953), de Mario Lacruz, o las novelas de Tomás Salvador *El charco* (1953) o *Los atracadores* (1955). Fue, sin duda, la saga protagonizada por Manuel González, alias Plinio, de Francisco García Pavón la que más repercusión adquirió, ya que fue prácticamente la única serie criminal en lengua española escrita en España. En las obras de Plinio destaca la peculiar composición del personaje principal y la localización geográfica: el protagonista es jefe de la Policía Municipal de Tomelloso, un pueblo de Ciudad Real, por lo que los relatos y las novelas¹⁹ de García Pavón se alejan del modelo estadounidense urbano para situar los casos en un entorno rural que sirve de marco costumbrista en el que se detallan las formas de vida en un pequeño pueblo manchego, de modo que se consigue “combinar una estética literaria exigente a un trasfondo popular, enmarcando la reflexión seria y profunda en el juego lúdico de la intriga policíaca” (Colmeiro 1994: 164).

¹⁸ Este fenómeno está ampliamente estudiado y documentado por Valles Calatrava (1991: 96-106, 225-230).

¹⁹ En total, García Pavón escribió ocho novelas, cuatro novelas cortas y dieciocho relatos protagonizados por Plinio.

En euskera tampoco se había llevado a cabo una normalización de la novela criminal y durante esta época apenas se cuentan algunos ejemplos del género. Se considera que el padre de la novela criminal en euskera es José Antonio Loidi con *Amabost egun Urgain'en* [*Quince días en Urgain*] (1955), que no ha sido traducida al español, pero sí al catalán en 1961, de modo que esta novela se convirtió, según José Javier Abasolo, en “la primera que se tradujo del euskera al catalán” (2014: 166). En esta obra, se descubre un cadáver enterrado varios años antes con un disparo en la cabeza en Urgain, un pueblo tranquilo, y se narra la investigación que se desarrolla para esclarecer el suceso. Mariano Izeta también decidió probar fortuna en el género y publicó en 1962 *Dirua galgarri* [*El dinero es la perdición*] y unos años más tarde apareció *Gauetz ibiltzen dana* [*El que anda de noche*] (1967) de Txomin Peillen, ambas sin traducción al español. A finales de la Dictadura, Xabier Gereño publicó *Hiltzaile baten bila* [*Buscando a un asesino*] (1975), una novela criminal con la que inició el cultivo del género con la finalidad de crear “una producción popular y de sencilla y amena lectura con la intención de que la mayor cantidad posible de personas se acercara a las letras eusquéricas” (Fernández Palacios 2004: 31).

En lengua catalana sí que hubo una mayor insistencia por lograr adaptar el género a la situación del momento, incluso con mayor intencionalidad crítica que la novela criminal escrita en lengua española, aunque en principio la publicación de las novelas de *lladres i serenos* se debía a la necesidad de “engegar un mercat literari en català”, pues se esperaba que “amb la introducció d’una forma literaria d’acollida popular i atractiva, s’aniria obrint mercat” (Martín Escribà y Piquer Vidal 2006a: 48). Durante la década de 1950 comenzaron a aparecer autores cuya relevancia en la normalización del género resulta inestimable. Manuel de Pedrolo, con novelas como *Es vessa una sang fàcil* [*Sangre a bajo precio*] (1954), *L’inspector arriba tard*²⁰ [*El inspector llega tarde*] (1960) o *Joc brut* [*Juego sucio*] (1965), pero también dirigiendo la colección “La Cua de

²⁰ Años después fue reeditada con el título de *L’inspector fa tard*.

Palla” desde sus inicios en 1963 y traduciendo obras de autores extranjeros como James M. Cain, Ross McDonald, Mickey Spillane o Margaret Millar, contribuyó en gran medida al desarrollo de la novela criminal catalana, a pesar de los problemas que tuvo con la censura (Moreno i Bedmar 2008; Canal i Artigas y Martín Escribà 2011: 31-33). Rafael Tasis²¹ –uno de los grandes valedores de la obra de Pedroló– escribió una saga de novelas criminales, protagonizada por el comisario Jaume Vilagut y el periodista Francesc Cladés y formada por los títulos *La Bíblia valenciana* [*La Biblia valenciana*] (1955), *És hora de plegar* [*Es hora de cerrar*] (1956) o *Un crim al Paralelo* [*Un crimen en el Paralelo*] (1960). Tasis tradujo obras extranjeras al catalán para la colección “La Cua de Palla”, como también lo hizo Maria Aurèlia Capmany, autora de novelas como *Traduït de l’Amèrica* [*Traducido del americano*] (1959) o *El jaqué de la democràcia* [*El chaqué de la democracia*] (1972).

Ya a principios de 1970 comenzó a publicar Jaume Fuster sus novelas criminales, en las que podemos destacar dos sagas: una protagonizada por Enric Vidal, investigador circunstancial, y que está formada por las obras *De mica en mica s’omple la pica* [*El procedimiento*] (1972) –que, según Martín Escribà y Sánchez Zapatero, se trata de una “novela fundacional que marcó el resurgir del género tras el ostracismo al que fue condenado por la política cultural franquista” (2010d: 296)– y *La corona valenciana* (1982); y otra saga protagonizada por Lluís Arquer, con los títulos de *Les claus de vidre* [*Las llaves de cristal*] (1984), *Sota el signe de sagitari* [*Bajo el signo de sagitario*] (1986) y *Vida de gos i altres claus de vidre* [*Vida de perro y otras llaves de cristal*] (1989). Además, escribió otras obras, como *Tarda sessió continua, 3.45* [*Tarde sesión continua, 3.45*] (1974), que adaptan los esquemas de la novela criminal para introducir cuestiones como la lucha de la clase obrera, la corrupción o la impunidad de los grandes dirigentes en un escenario urbano fácilmente reconocible, en este caso la ciudad

²¹ Sobre Tasis resulta imprescindible la obra de Martín Escribà (2015).

de Barcelona, para conseguir que el género resultase verosímil en una geografía en la que no se había logrado adaptar con éxito.

Fue este ambiente de aceptación y adaptación de la novela criminal en Cataluña el caldo de cultivo necesario para la aparición de dos autores, que escriben en lengua española, que fueron fundamentales en el desarrollo del género: Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza. Sin la aportación de aquellos autores mencionados anteriormente que escribían en lengua catalana y la aparición de colecciones que traducían a clásicos norteamericanos y europeos, para Vázquez Montalbán hubiese sido mucho más difícil el proyecto editorial que iniciaría con el personaje de Pepe Carvalho, a pesar de que el escritor niegue la influencia de los autores catalanes, porque, según él, el tipo de novelas de Manuel de Pedrolo no tuvo seguimiento por parte de los escritores que escribían en catalán ni por parte de los que lo hacían en español, y considera que Fuster y él comparten una atmósfera similar en un mismo momento, por lo que se trataría más bien de una coincidencia cultural (Colmeiro 2013: 62).

Manuel Vázquez Montalbán, en el que nos detendremos más adelante, publicó *Yo maté a Kennedy* en 1972, la primera obra en la que aparecía Pepe Carvalho, aunque todavía no era detective. Hubo que esperar a 1974 para que, con la publicación de *Tatuaje*, comenzase la saga criminal protagonizada por el detective más conocido de las letras españolas.

En 1975 Eduardo Mendoza dio a conocer su primera novela, *La verdad sobre el caso Savolta*, con la que cosechó un gran éxito de crítica y público. Con elementos claramente pertenecientes al género, la trama está ambientada en la Barcelona de principios del siglo XX, por lo que también se ha relacionado con la novela histórica, y presenta diversos registros narrativos. Tras la buena aceptación de esta obra, Mendoza publicó su segunda novela, *El misterio de la*

cripta embrujada (1978), una parodia del género²² protagonizada por un personaje cuyo nombre no aparece en la narración y que ha salido del manicomio. Este será también protagonista en las obras *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001) y *El enredo de la bolsa y la vida* (2012), en las que se cuestiona, a través de la hibridación, “the division between classical and hard-boiled detective fiction” (Compitello 1987: 186).

Fue, según críticos como Sanz Villanueva (1992: 254-259), a partir de novelas como las de Vázquez Montalbán y, en especial, *La verdad sobre el caso Savolta*, cuando se retoma el “gusto por contar historias” de un modo más o menos realista para romper con la experimentación imperante en la narrativa que se publicaba en aquellos años.

Sanz Villanueva incluye en esta tendencia a los narradores que comenzaron a cultivar el género criminal en los años de la Transición a la democracia, tras la muerte de Franco en 1975, que supuso el fin de la Dictadura y el comienzo de una nueva etapa política en España.

Tras el camino iniciado por Vázquez Montalbán, muchos otros autores españoles encontraron en este género el espacio donde dar forma a sus preocupaciones y decepciones sobre el devenir tanto político como social. Ante el panorama de cambios que se avecinaba, estos escritores tenían la esperanza de que se produjese una profunda renovación en las instituciones públicas que conllevara un progresivo desarrollo social.

Escritores como el propio Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Francisco González Ledesma, Jorge Martínez Reverte o Andreu Martín procedían de la resistencia durante el Franquismo y algunos de ellos pertenecieron en la clandestinidad a partidos políticos de ideología comunista. Por ello, la Transición les supuso un fuerte desengaño, ya que vieron como un retroceso la reinstauración de la monarquía en la jefatura del Estado y sufrieron la Ley de

²² Sobre la parodia de la novela criminal en Eduardo Mendoza, Knutson (1999: 41-63) estudia su uso en *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*.

Amnistía, ya que, si bien liberaba a los presos políticos que habían sido encarcelados durante la Dictadura, impedía investigar y enjuiciar los crímenes y las torturas cometidas por los aparatos represores del Régimen franquista. Fue una de las condiciones que requería la Transición para llevarse a cabo, ese “«pacto del olvido» firmado sobre el fondo de la amnesia colectiva” (Juliá 1999: 233). Tampoco la composición de las instituciones varió notablemente, ya que muchos de los antiguos dirigentes durante el Franquismo mantuvieron sus cargos o continuaron en otros similares, lo que fue interpretado por este grupo de intelectuales como que “el régimen no había desaparecido, simplemente había recibido un baño de cal: la Constitución de 1978” (Resina 1997: 58-59). Es por ello que ciertos críticos han hablado de esta época como la del desencanto, lo que se refleja posteriormente en el uso de la novela criminal por parte de estos autores tras la vía abierta por Mendoza y Vázquez Montalbán:

One consequence of the pioneering work of authors like Mendoza and Vázquez Montalbán is that detective fiction, in its Spanish *novela negra* version, has achieved a new status of legitimacy and popularity and come to be associated with the new Spanish novel of the transition. Following suit, many other Spanish authors have found that the detective novel seems the medium best suited to the exploration of the contradictions and the fissures in the new democracy. (Colmeiro 2008: 122-123)

En efecto, la elección del género por parte de esta serie de autores estaba motivada por su intención de realizar un discurso contracultural que hiciera frente a la propaganda que se difundía desde las instituciones oficiales y desde los círculos de poder. De este modo, pretendían denunciar que el proceso que se estaba llevando a cabo para recuperar un sistema político democrático no estaba siendo tan pulcro como se intentaba vender. Para ello, el esquema que adoptaron no podía ser el de la novela policíaca clásica, sino que partían de la novela negra estadounidense, ya que esta les permitía configurar el discurso

crítico que buscaban, con las innovaciones de autores europeos, como Georges Simenon, Leonardo Sciascia o Friedrich Dürrenmatt.

Además, la sociedad española se enfrentaba a nuevos desafíos, como la crisis económica producida por la crisis energética de 1973 y la necesidad de reconversión del sector industrial. Por otro lado, surgieron problemas derivados de la nueva situación de una sociedad eminentemente urbana, como “el desempleo que alcanza cotas inusitadas y el fenómeno masivo y sin precedente de la droga” (Colmeiro 1994: 212). Esto provocó un aumento de delitos y asesinatos y la aparición de organizaciones criminales y grupos terroristas que incidieron en una mayor inseguridad ciudadana, todo lo cual se vería reflejado en las novelas criminales de estos años.

Estos autores españoles que escribían en la época del desencanto eran periodistas o ejercían como colaboradores en medios de comunicación, por lo que disponían de la información suficiente para conocer de primera mano casos de actualidad –relacionados con corrupción, fraude, organización de grupos extremistas, etc.– que no podían publicarse por la falta de algunas pruebas, por la censura impuesta por los propios grupos de comunicación o por el temor de los directores a recibir una demanda.

Fue este el caso de Juan Madrid, cuya primera novela, *Un beso de amigo* (1980), partía de una investigación que el autor llevaba a cabo para demostrar que detrás de la actuación de grupos de extrema derecha en el barrio madrileño de Malasaña estaba un lucrativo negocio inmobiliario. Lo que hizo sospechar al periodista fue que estos grupos incluían a individuos que no estaban influidos ideológicamente, sino que eran “marginales y pistoleros organizados, pagados y entrenados por los servicios de inteligencia de la policía” (Madrid 2008: 9). Sin embargo, José Oneto –el director de la revista *Cambio 16*, para la que trabajaba en aquel momento el escritor– no permitió la publicación del reportaje, por lo que Madrid decidió llevar el caso a la ficción. Esta novela fue la primera protagonizada por Toni Romano, un ex boxeador y ex policía que se gana la

vida realizando algunos trabajos de dudosa legalidad y que le hacen meterse en más de un problema. Esa saga cuenta hasta ahora con ocho novelas, que van desde *Un beso de amigo* (1980) hasta *Bares nocturnos* (2009), y se trata de un análisis contracultural que abarca desde los años de la Transición hasta la actualidad, con novelas como *Adiós, princesa* (2008), en la que muere una periodista que mantenía relaciones con el Príncipe. Según el escritor, el objetivo por el que ha desarrollado la serie protagonizada por Toni Romano es “contar lo que no se puede contar” (Madrid 2008: 10).

Otro periodista, Jorge Martínez Reverte, inició una saga protagonizada por el periodista Julio Gálvez, en la que también se pretendían denunciar casos que estaban de actualidad. Esta serie comenzó con *Demasiado para Gálvez* (1979), en la que el protagonista investiga el fraude cometido durante el Franquismo por empresas públicas que están controladas directamente por altos cargos de la Dictadura. El nombre de la empresa que investiga, Serfico, alude claramente al Grupo Sofico, que en 1974 protagonizó uno de los escándalos económicos más sonados y en el que estaban implicados altos cargos del Régimen. Este periodista vuelve a ser protagonista en *Gálvez en Euskadi* (1983), una de las primeras novelas en las que se aborda el terrorismo de ETA, *Gálvez y el cambio del cambio* (1995), *Gálvez en la frontera* (2001), *Gudari Gálvez* (2005) y *Gálvez entre los leones* (2013).

Fueron años de proliferación del género criminal en los que surgieron muchas colecciones como “Etiqueta Negra”, “Círculo del Crimen”, “Serie Negra” o “Círculo Negro”, que traducían a autores foráneos pero también incorporaban a escritores nacionales como Jaume Ribera, Julián Ibáñez, Carlos Pérez Merinero o Pedro Casals, además de los ya citados. Casi una centena de novelas criminales de autores españoles se publican por primera vez entre 1976 y 1985 (Valles Calatrava 1991: 230-234), tendencia que continuará los años siguientes con la aparición de autores como Mariano Sánchez Soler o José Luis Muñoz.

Este éxito casi repentino del género estuvo respaldado por las editoriales y, especialmente, a través de premios literarios que permitieron dotarlo de capital simbólico, siguiendo la terminología de Bourdieu (1995). Aunque ya durante la Dictadura el autor de género Tomás Salvador había logrado el Premio Planeta por *El atentado* (1960) y Francisco García Pavón, el Premio Nadal por *Las hermanas coloradas* (1969), es con el inicio de la democracia cuando aparecen y comienzan a premiarse las novelas criminales construidas con una clara intencionalidad crítica, como *Los mares del Sur* (1979) de Manuel Vázquez Montalbán o *Crónica sentimental en rojo* (1984) de Francisco González Ledesma, ambas ganadoras del Premio Planeta, que no se trataba solo de un galardón literario, sino que era “uno de los acontecimientos culturales más importantes y con mayor repercusión social de todo el siglo XX español” (González-Ariza 2004: 8).

La normalización del género criminal a través de los premios literarios también se observa en la literatura gallega, en la que la publicación de la primera novela criminal coincide con la primera edición del Premio Xerais, uno de los premios más importantes y prestigiosos de novela en lengua gallega. Aunque el fallo del jurado desató una interesante polémica acerca del rumbo que debía tomar la industria editorial y la narrativa gallega en general, como veremos más adelante, lo cierto es que fue *Crime en Compostela* [*Crimen en Compostela*] (1984), de Carlos G. Reigosa, la primera novela criminal editada en gallego, y su publicación estuvo motivada por un premio literario. De este modo, la literatura gallega comenzaba a tener novela criminal propia, que seguirán cultivando autores como Román Raña, Aníbal Malvar, Manuel Forcadela, Suso de Toro, Xelís de Toro, etc.

Durante la Transición y los primeros años de la democracia también en euskera y en catalán aumentó el número de obras criminales publicadas. En

Euskadi, una de las figuras más relevantes fue Gotzon Garate²³, creador del investigador Jon Bidart, que protagoniza las novelas *Elizondoko eskutitzak* [*Las cartas de Elizondo*] (1977), *Esku leuna* [*Mano suave*] (1978) y *Goizuetako ezkongaiak* [*Los novios de Goizueta*] (1979), todas ellas, de nuevo, sin traducción al español. En Cataluña, además de los autores ya citados que comenzaron en el género durante la Dictadura y que continuaron publicando obras de este tipo tras la muerte de Franco, se unieron a la novela criminal escritores como Maria Antònia Oliver, Isabel-Clara Simó, Josep Lluís Seguí, Ferrán Torrent, Margarida Aritzeta, Josep Maria Palau i Camps, Antoni Serra o Guillem Frontera, entre otros.

Sin embargo, esta eclosión se vio frenada en la década de 1990, en la que cerraron muchas de las colecciones dedicadas al género. Esta situación se ha explicado como el fin de una moda que parecía transitoria, además del final del contexto histórico en el que se desarrollaban ese tipo de obras: “el discurso sobre los cambios políticos se volvió obsoleto y carente de interés para el público” (Sánchez Zapatero 2006: 82). La oferta de las editoriales saturó el mercado y acabó hundiendo temporalmente la normalización de la novela criminal que se estaba llevando a cabo.

No obstante, durante esas décadas los autores ya consagrados continuaron publicando obras pertenecientes al género, y surgieron dos de los escritores más relevantes en la actualidad, que colaboraron en el resurgimiento de la novela criminal: Alicia Giménez Bartlett y Lorenzo Silva.

Alicia Giménez Bartlett, autora en la que nos detendremos más adelante, creó en *Ritos de muerte* (1996) a la inspectora Petra Delicado, agente de policía

²³ Su biografía es bastante singular, pues fue miembro de la Compañía de Jesús, defendió su tesis doctoral en 1972 en la Universidad Complutense de Madrid, titulada *La idea de nación en Marx* y publicada en 1974 como *Karl Marx y los nacionalismos separatistas*, y fue un gran estudioso del euskera. Fue, asimismo, promotor de la carrera de Filología Vasca en la Universidad de Deusto, titulación que comenzó en 1976 y de la que fue catedrático.

que ha protagonizado hasta la fecha diez libros, que se distribuyen en nueve novelas y una colección de relatos.

Lorenzo Silva es el creador de la pareja de guardias civiles Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, que aparecieron por primera vez en *El lejano país de los estanques* (1998) y de los que se han publicado hasta ahora ocho obras –siete novelas y una colección de cuentos– y algunos relatos por entregas publicados en medios como el periódico *El Mundo* y publicaciones del grupo Vocento²⁴. Con esta pareja protagonista, Silva ha logrado prestigiosos premios literarios, como el Premio Nadal por *El alquimista impaciente* (2000) o el Premio Planeta por *La marca del meridiano* (2012), ambos pertenecientes al Grupo Planeta.

Estos dos autores tienen una especial relevancia en la actualidad no solo por ser los dos principales escritores que surgieron durante la década de declive de la novela criminal en España, sino también por abanderar la aparición de protagonistas pertenecientes a cuerpos de seguridad del Estado, algo que durante el siglo XXI se ha extendido hasta el punto de rivalizar incluso con el clásico detective.

Para explicar el predominio de este tipo de personajes principales se ha de hacer referencia, por un lado, a la actual cosmovisión de la sociedad española, basada en la confianza en la justicia, la legalidad, el ordenamiento democrático y las instituciones públicas; por otro, a la afrenta contra la verosimilitud que supone el uso de figuras prototípicas como la del detective (incapacitado por ley para investigar cierto tipo de casos y en franca inferioridad de medios frente al poderío técnico de la policía, incrementado notablemente en los últimos años con incorporaciones de la más alta tecnología, ante las que poco pueden hacer las capacidades de deducción); y, por último, al fin de los prejuicios sobre los agentes del orden que trajo consigo la llegada de la democracia. (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010a: 70-71)

²⁴ Precisamente, algunos de estos relatos por entregas fueron recogidos en el volumen *Nadie vale más que otro* (2004), la colección de cuentos a la que nos referíamos.

Giménez Bartlett y Silva están en consonancia con la novela criminal europea, que había escogido al policía como protagonista. De este modo, surgen personajes como Fabio Montale, de Jean-Claude Izzo; el comisario Salvo Montalbano, de Andrea Camilleri; el comisario Guido Brunetti, de Donna Leon; el comisario Kostas Jaritos, de Petros Márkaris; o el inspector Kurt Wallander, de Henning Mankell. Este progresivo surgimiento de protagonistas policiales no ha acabado con los detectives y los investigadores ocasionales, que siguen desempeñando un importante papel en el género en las literaturas española, gallega, catalana y vasca actuales.

Con el siglo XXI volvió el interés por el género criminal, debido a la aparición de nuevos autores que lo exploraban desde diferentes posturas, lo que produjo una gran diversidad en cuanto a los protagonistas y el desarrollo de la narración. Una de las claves de este resurgir está en la publicación en España de la trilogía *Millenium* del autor sueco Stieg Larsson: aunque desde los primeros años de la década los escritores estaban retomando el género, auspiciados por el éxito que volvía a tener con la continuidad de autores de los ochenta como Juan Madrid o Francisco González Ledesma y la aparición de Giménez Bartlett y Silva, fue la publicación en 2008²⁵ de *Män som hatar kvinnor* [*Los hombres que no amaban a las mujeres*] lo que produjo un auténtico *boom* en el sector editorial español. Con cerca de cuatro millones ejemplares vendidos en España de la trilogía tanto en español como en catalán, la obra de Larsson sirvió para que las editoriales prestaran atención al género, como lo demostró la traducción de un gran número de autores nórdicos, entre los que cabe citar a Åsa Larsson, Jens Lapidus, Anders Roslum y Borge Hellström, Mari Jungstedt, Camilla Läckberg, Håkan Nesser, Arnaldur Indriðason o Jo Nesbø. Además, se reeditaron las diez novelas protagonizadas por el detective Martin Beck, de Maj Sjöwall y Per Wahlöö, publicadas originariamente entre 1965 y 1975.

²⁵ El original en sueco fue publicado en 2005.

El éxito de la trilogía de Larsson ha consolidado el género en España, pues, aunque ya se estaban publicando obras criminales de autores nacionales, tras la aparición de *Millenium* las editoriales han apostado decididamente por nuevos autores a la vez que se han creado numerosas colecciones dedicadas exclusivamente al género. Es el caso de la “Serie Negra” de RBA, que se ha convertido en una de las principales colecciones de novela criminal en el mercado editorial español y que en su catálogo incluye obras clásicas y contemporáneas traducidas y obras de autores españoles actuales.

Asimismo, la mayoría de las editoriales de importancia en España cuentan ya con una colección de novela criminal, debido al volumen de ventas que consigue en la actualidad. Es el caso, por ejemplo, de “Alba Oscura”, “Siruela Policiaca”, “Alfaguara Negra” o “Navona Negra”. Lo mismo sucede en Euskadi con la colección “Uzta Gorria” de la editorial Erein o en Cataluña con “Crim.cat” de Alrevés, lo que demuestra que el interés de la industria editorial por el género no se limita a la literatura en lengua española. Entre las estrategias de estas empresas para intentar distinguir y prestigiar su colección, sobresale la contratación de escritores para dirigirlas, como ocurre con “Rojo y negro”, de la editorial Mondadori, que coordina Rodrigo Fresán, o con “Negra, urbana y canalla”, de la editorial Amargord, bajo la dirección de Carlos Salem.

Prueba del trasvase de capital simbólico que está experimentando la novela criminal puede verse en la inclusión de obras pertenecientes al género en colecciones prestigiosas de respetadas editoriales, como Anagrama, que incluía obras de este tipo en sus colecciones de “Panorama Narrativa” o “Narrativas Hispánicas” –en las que han aparecido novelas criminales de Patricia Highsmith y de Marta Sanz, respectivamente– y que en 2015 ha creado “Anagrama Negra” dentro de su colección de bolsillo “Compactos”. Del mismo modo, la editorial Tusquets incluye en sus colecciones “Andanzas” y en la de bolsillo “Maxi Tusquets” obras criminales de autores extranjeros y nacionales, como Leonardo Sciascia, Friedrich Dürrenmatt, Henning Mankell, Sue Grafton,

John Connolly, Petros Márkaris, Leonardo Padura, Eugenio Fuentes, Ramiro Pinilla o Rafael Reig, con la particularidad de que, si bien no posee una colección dedicada exclusivamente al género, sí que distingue los libros que están protagonizados por un personaje serial, para captar la atención del lector.

También han aprovechado este éxito las editoriales para convocar premios literarios de temática criminal, y en este sentido es oportuno destacar el L'H Confidencial, el García Pavón o el RBA de Novela Negra. Asimismo, han surgido librerías especializadas en la novela criminal en las principales ciudades españolas, como Negra y Criminal²⁶ en Barcelona o Burma y Estudio en Escarlata en Madrid.

Por otro lado, la proliferación de encuentros ha ayudado a normalizar el género. Desde la ya clásica Semana Negra de Gijón, dirigida por el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, que en 2015 vivió su 28ª edición, hasta las más actuales BCNegra –que en 2015 ha cumplido su décima edición y cuyo comisario es el librero de Negra y Criminal Paco Camarasa, uno de los principales animadores del género en España– o Getafe Negro –que en 2015 cumplirá su octava edición, comisariado por el escritor Lorenzo Silva.

Asimismo, en el trasvase de capital simbólico ha tenido mucho que ver el gradual interés de los círculos académicos en el género. A las aportaciones de hace ya casi 25 años de Valles Calatrava (1990; 1991) –uno de los pocos casos en la universidad española, ya que los estudios de Hart (1987), Colmeiro (1994) o Resina (1997) se desarrollaron en Estados Unidos, y Vázquez de Parga no pertenecía a los círculos académicos– se han sumado lentamente artículos y estudios, que se han visto multiplicados a raíz de la aparición en 2005 del Congreso de Novela y Cine Negro desarrollado en Salamanca y dirigido por Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà, profesores de la Universidad de

²⁶ Durante la finalización de este trabajo, recibimos la mala noticia del cierre de esta librería, que se produjo en octubre de 2015. Con la desaparición de Negra y Criminal, los lectores perdemos uno de los principales referentes de la literatura criminal, punto de encuentro entre autores y el público.

Salamanca. Este encuentro, de marcado carácter academicista pero que cuenta también con la participación de escritores y cineastas, ha ayudado a paliar el vacío bibliográfico existente a través de la publicación de las contribuciones expuestas. Además, cada vez es mayor el número de tesis doctorales defendidas sobre la novela criminal y, aunque muy lentamente y hasta el momento de forma marginal, el género va siendo incluido en los planes de estudios universitarios.

En este panorama caracterizado por el interés del público en el género y por la creciente atención que le dedican los especialistas, la novela criminal se encuentra en el mejor momento de su historia en España, al menos en cuanto a la cantidad de títulos y a su repercusión en los medios de comunicación y en los estudios académicos. La abundante producción dificulta cualquier intento de generalización, pues “la proliferación y diversidad de autores hace imposible sistematizar o hacer un estado de la cuestión sin caer en olvidos u omisiones” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010a: 65). No obstante, sí que hay algunos aspectos que, de manera amplia, podemos señalar, como la gran variedad de personajes protagonistas que aparecen en la actualidad, pues, a pesar del recurrente uso de agentes de cuerpos de seguridad del Estado, todavía perduran los detectives privados –como José García Gago, Carlos Clot, Arturo Zarco y Ricardo Cupido, de Antonio Lozano, Rafael Reig, Marta Sanz y Eugenio Fuentes, respectivamente–, los personajes que tienen una profesión que justifica que lleven a cabo una investigación –periodistas como el Gordo Castro, de Alexis Ravelo; jueces como Mariana de Marco, de José María Guelbenzu; o abogados como Baquedano, de Joaquín Leguina– o incluso investigadores ocasionales que no pertenecen a estos ámbitos –sirven como ejemplos el personaje sin nombre del manicomio, de Eduardo Mendoza, y la peluquera Mila Santacruz, de Moncho Alpuente. Pero es que además la narrativa criminal actual utiliza en no pocas ocasiones a delincuentes y criminales como protagonistas, especialmente en obras en las que la narración

se focaliza en varios personajes, como ocurre en novelas de Andreu Martín, Diego Ameixeiras y Alexis Ravelo.

Por otro lado, y esto resulta especialmente significativo para el presente estudio, la novela criminal ha experimentado en estos años una expansión que ha posibilitado que este tipo de obras se desarrolle en prácticamente toda la geografía española. Si durante la primera eclosión del género en España, a partir de la década de 1970, tan solo Barcelona y, en menor medida, Madrid tenían un papel relevante en el género, con la llegada del siglo XXI se produce una progresiva descentralización que lleva el género a cualquier ciudad española, y a no pocas localidades rurales:

en España, van apareciendo nuevos autores para prepararse para el relevo generacional. [...] El oligopolio Madrid-Barcelona ha saltado ya por los aires. Domingo Villar en Galicia, Alejandro Gallo en Asturias, José Javier Abasolo en Euskadi, Luis Valera en el País Valenciano, Juan Bolea y Ricardo Bosque en Aragón, Juan Ramón Biedma en Sevilla y Antonio Lozano en Canarias [...] demuestran que ya no es necesario viajar tanto para encontrar novela negra y que en España disponemos de narrativa negrocriminal con gran capacidad de presente y sobre todo, de futuro. (Camarasa 2008: 120-121)

La tendencia actual, por lo tanto, permite un acercamiento a la novela criminal en casi cualquier ciudad con una población mínimamente destacada, lo que ha provocado que pequeñas editoriales regionales hayan intentado aportar su grano de arena al género, conscientes del interés que despierta este tipo de novelas en el público y del aliciente que supone la ambientación en un espacio cercano a los lectores. Es una demostración más de la expansión que está experimentando la novela criminal y el éxito editorial del que disfruta.

Por último, debemos señalar también la hibridación que se produce en algunas obras que se pueden adscribir al género criminal con otros como, por ejemplo, el histórico o la ciencia ficción. Cada vez es más frecuente encontrar novelas con elementos pertenecientes a otros géneros bajo la forma y la estructura de una novela criminal, lo que se ha visto favorecido por el gran

momento que vive lo criminal en el mercado editorial. De este modo, elementos del *western* y la ciencia ficción se mezclan bajo la apariencia de una novela criminal en *Sangre a borbotones* (2002), de Rafael Reig, localizada en un Madrid distópico, en el que el paseo de la Castellana se convierte en un canal navegable debido a la extinción del petróleo, bajo el dominio de los Estados Unidos.

Más frecuente ha sido la ambientación de novelas criminales en épocas pasadas, lo que produce la introducción de elementos del género histórico en la narración. Desde que Umberto Eco abriese el camino con *Il nome della rosa* [*El nombre de la rosa*] (1980), no pocos escritores han unido ambos géneros, incluso abundan las obras –más cercanas al *thriller*– en las que se incorporan misterios históricos a una trama de investigación desarrollada en el tiempo presente, que tuvieron su esplendor tras el fenómeno a nivel mundial que causó el *best-seller* *The Da Vinci Code* [*El código Da Vinci*] (2003) de Dan Brown.

En cuanto a novelas criminales españolas situadas en otras épocas, podemos citar la saga protagonizada por Víctor Ros, de Jerónimo Tristante, y situada en el Madrid de finales del siglo XIX, o la ya mencionada *La verdad sobre el caso Savolta*, cuya trama sucede en la Barcelona de 1918. También han sido explorados periodos oscuros de la historia reciente española, como la Guerra Civil y la posterior posguerra, para “abordar desde la ficción la reconstrucción de la memoria histórica” y ofrecer en clave criminal “una variante narrativa en la que se trata de desentrañar algún acontecimiento del pasado provocado y voluntariamente ocultado durante mucho tiempo por la violencia institucional propugnada, fundamentalmente, por el franquismo” (Sánchez Zapatero 2011: 11). Como ejemplos podemos citar las novelas *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado y *Los amigos del crimen perfecto* (2003), de Andrés Trapiello, galardonada esta última con el Premio Nadal y situada en plena Transición, durante el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 comandado por el teniente coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero.

Todo esto supone que nos encontramos en un momento de esplendor del género criminal en España, no solo literario, sino también audiovisual, con la creación de series televisivas –con no pocas adaptaciones de obras literarias– y de obras cinematográficas aceptadas y valoradas. La gran variedad de autores y de procedencias y la diversidad de obras y protagonistas imposibilitan “establecer un catálogo homogéneo que dé sentido a una realidad dispar en continuo crecimiento” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2009: 8), lo cual está auspiciado por el gran éxito de la novela criminal en España, que ha atrapado a un gran número de lectores que demandan nuevos títulos y nuevos autores.

4

El espacio urbano en el género criminal

4. 1. El espacio urbano en el género criminal

La ciudad es el espacio por excelencia en las representaciones artísticas en el siglo XXI. Posiblemente sean la literatura y el cine las disciplinas que más atención le han dedicado en los últimos años, lo que demuestra la hegemonía de las urbes modernas, que aparecen reflejadas de forma muy variada, según los distintos modelos que empleen los autores.

El espacio urbano está cargado de significaciones y metáforas que han ido evolucionando desde la creación de las ciudades premodernas hasta la actualidad (Popeanga Chelaru 2009; Peñalta Catalán 2010). Las urbes son, en el siglo XXI, el lugar más importante de interrelación y sociabilización y se prevé que en 2050 dos tercios de la población mundial total resida en ciudades²⁷.

En cuanto a la novela criminal, desde sus orígenes está ligada al espacio urbano, pues la obra fundacional, *The Murders in the Rue Morgue*, está ambientada en París. Desde entonces, el género se ha caracterizado por ser eminentemente urbano, a pesar de que algunas de las grandes obras y otras novelas del tipo *whodunit* –situadas estas últimas generalmente en espacios cerrados, para poder limitar el número de sospechosos y poder establecer un juego de deducción con el lector– hayan sido ambientadas en entornos rurales.

Fue el desarrollo de la Revolución Industrial y el surgimiento de las ciudades modernas lo que posibilitó la aparición de la novela criminal y su ambientación en espacios urbanos, pues las historias “were all set in the vivid present of the complex and alarming new cities that suddenly emerged by the mid-nineteenth century, as international peace, mechanization and rapidly increasing trade created the modern megalopolis for the first time” (Knight 2012: 5). Desde finales del siglo XVIII y, sobre todo, durante el siglo XIX, proliferaron las fábricas, los grandes edificios, las estaciones de ferrocarril, etc.,

²⁷ Datos extraídos de los informes de la ONU: <http://www.un.org/es/development/desa/news/population/world-urbanization-prospects-2014.html>

que “representan el comienzo de la edificación de los paraísos artificiales en una ciudad demoníaca, llena de peligros” (Popeanga Chelaru 2009: 3). La ciudad comenzó a ser un espacio masificado donde las relaciones son mucho más débiles que en los pueblos –lugares más pequeños en los que se conservan fuertes lazos de unión, con una gran dependencia de la institución familiar tradicional–, lo que permitió que apareciese el anonimato.

Este anonimato será lo que permita camuflarse tanto al detective como al criminal entre la multitud, entre la gran masa que compone la urbe. Es por ello que no es de extrañar que el primer asesino en serie de la edad moderna, Jack el Destripador, cometiera sus crímenes en las calles de Londres, entre el 31 de agosto y el 9 de noviembre de 1888, y saliera impune (entre otras cosas porque se anticipó a su tiempo, ya que la ciencia forense no estaba lo suficientemente desarrollada y, por lo tanto, Scotland Yard no disponía de los medios adecuados para resolver el enigma que tenía entre manos). (Martín Cerezo 2009: 31)

La peligrosidad aparejada al anonimato propició el surgimiento de la novela criminal como forma literaria lúdica: “La combinación de violencia y anonimato, parecidos en el vivir a merced de la urbe, permite concebir el asesinato como misterio y juego intelectual” (Resina 1997: 145)²⁸. Además, la aparición de las ciudades modernas provocó la creación de los cuerpos policiales encargados de proteger a la burguesía y sus bienes de las posibles revueltas de las clases trabajadoras. No obstante, en la novela policíaca clásica, esta policía pública resulta insuficiente para los burgueses, que acuden al detective privado para resolver los casos: la necesidad de contratar a este personaje revela la desconfianza en el sector público y el liberalismo de la burguesía. El detective es, por tanto, un individuo que garantiza la tranquilidad de las clases acomodadas.

²⁸ Viñas Piquer, autor de un ensayo sobre los *best-sellers*, también considera fundamental la relación entre las grandes ciudades y el anonimato para la aparición del género criminal: “la concentración de la multitud en las grandes ciudades daba paso a la moderna experiencia del anonimato, sin la cual no sólo no se entendería la proliferación de delincuentes y asesinos, sino, sobre todo, el nacimiento de una figura social totalmente nueva: el detective” (2009: 451).

Podemos diferenciar dos modelos según el tipo de novela criminal. En la novela policíaca clásica, en la que primaba la resolución del acertijo –como los relatos de Poe y las obras de Arthur Conan Doyle y Agatha Christie–, la ciudad aparece como mero decorado en el que situar las tramas, pero en la novela negra que surge en Estados Unidos, cuando “Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it onto the alley” (Chandler 1996: 70), el espacio urbano se convierte en protagonista:

hay un cambio y se preferirá retratar lugares públicos, calles, barrios, la ciudad, pues el detective necesita moverse libremente por estos espacios para dar constancia de las desigualdades sociales, del crimen, de la delincuencia existente en estos espacios abiertos, es decir, en la novela policíaca realista es necesario un cambio de escenario para que uno de sus pilares básicos, como es la crítica social, pueda tratarse. (Martín Cerezo 2006: 80-81)

Por lo tanto, en el primer tercio del siglo XX se puede diferenciar entre el modelo europeo –que Blanc denomina “murder party” (1991: 104-105)– y el norteamericano (Blanc 1991: 102-103; Martín Cerezo 2009: 29-32). En la novela policíaca clásica se produce una clara distinción entre los que representan el orden establecido, como la burguesía, y los que lo transgreden, lo que provoca una separación en el ámbito urbano de estos dos grupos:

In demographic terms, the city emphasizes the social divide, and thus naturally provides a logical context for the confrontation between the promoters of the bourgeois order and its transgressors, i.e., the criminals; it is also where the qualities of the detective shine most efficiently, for he or she incarnates the defense of the collectively accepted social and epistemological orders. (Ferrerías Savoye 2012: 26)

A partir del *hard-boiled* estadounidense, con la crítica social que se incluye en las obras de autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, en la ciudad se ponen de manifiesto las deficiencias del sistema y las injusticias que este provoca, pues “hard-boiled adventure starts in the private eye’s bare office

or hotel room and moves out into the streets, bars, poolrooms, apartment houses, and millionaire's mansions of California" (Porter 1981: 196). En este sentido, el género se subvierte, y en muchas novelas ya no es la burguesía la clase que hay que defender, sino, precisamente, de la que hay que protegerse, como ocurre en la obra de autores europeos de ideología comunista o socialista, como Leonardo Sciascia y Manuel Vázquez Montalbán.

Desde la novela negra norteamericana, la ciudad queda configurada como un espacio protagonista que aparece descrito de manera realista y donde es posible reconocer las calles, plazas y lugares más emblemáticos. La novela criminal informa al lector de las características de la ciudad, de la población que allí habita y de las principales peculiaridades. Por ello, generalmente estas obras, además del argumento criminal, ofrecen un retrato completo del espacio urbano. De hecho, estudios como el de Blanc (1991) revelan que la novela criminal es el género que mejor atiende al funcionamiento y a la evolución de la ciudad, ya que ese realismo permite a los escritores incidir en los problemas cotidianos y en los cambios que se van produciendo.

Por lo general, los autores suelen reflejar los recorridos de sus personajes por las calles, en ocasiones minuciosamente, lo que posibilita al lector reconocer en un mapa o en la misma ciudad los caminos que han tomado los protagonistas. La elección de un escenario real permite consolidar las características fijadas en el imaginario cultural, o bien mostrar una nueva concepción de la ciudad que rompa con los tópicos establecidos.

También hay escritores que escogen para ambientar sus obras ciudades ficticias, generalmente inspiradas en un referente real, como la Poisonville de Dashiell Hammett o la Breda del extremeño Eugenio Fuentes, lo que les permite tener una mayor libertad creadora, pero dificulta la identificación del lector, que en estos casos no puede percibir con facilidad el modelo que imitan, si es que existe ese referente.

La ciudad en el género se caracteriza por la presencia del crimen, que es lo que transgrede el orden establecido e inicia la investigación que se desarrolla a lo largo y ancho de la geografía urbana: “si el crimen es una incógnita a despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar es lo que le da significación” (Resina 1997: 143). El espacio permite comprender el crimen y posibilita al autor realizar una crítica sociopolítica a través de la ficción: “La ubicación del crimen, de la muerte violenta en la gran ciudad, hecho que suscita la búsqueda y la persecución a través de su laberinto, impele al autor a desplegar una serie de recursos para abordar el mal desde una concepción de implicación social, política a veces” (Popeanga Chelaru 2011: 80).

En el género criminal, la ciudad aparece como un espacio hostil, violento incluso, pues “la ville n’est pas un lieu où vivre heureux. Peut-être même pas un lieu où vivre” (Blanc 1991: 80). En las novelas se reflejan las tensiones sociales que desembocan en el asesinato: la ciudad está caracterizada como un lugar inseguro y peligroso, ya que “urban criminality and deviance cannot be cancelled” (Amendola 2009: 307). El género es, pues, crítico con la sociedad y, por tanto, con la ciudad, que, a pesar de acoger a sus habitantes, en ocasiones se muestra hostil: “Inmóvil y, frecuentemente, impasible, el lugar, apertura de hospitalidad, es también clausura que proyecta hostilidad. No ambigüedad sino intrínseca duplicidad de toda línea, de cada trazo” (Lanceros 2010: 18).

La novela criminal ha configurado una serie de espacios que se han consolidado en el género y que suelen aparecer frecuentemente. Son lugares oscuros y sórdidos que destacan por su peligrosidad, como los bajos fondos, los callejones, fábricas y almacenes desiertos, bares descuidados, prostíbulos, etc. Los autores escarban en la miseria de la sociedad para mostrar la cara oculta de las ciudades, aquella donde se desarrolla la marginación, la delincuencia y la criminalidad.

Se han popularizado también otros espacios que no están marcados de manera negativa, sobre todo los lugares de trabajo del protagonista. Son, esencialmente, el despacho del detective y la comisaría.

El modelo de despacho del detective que ha triunfado en el imaginario colectivo procede en gran medida del cine negro clásico estadounidense, que configuró el espacio como un lugar poco luminoso, pequeño, con archivadores y el nombre de la agencia puesto con serigrafía en la parte de cristal de la puerta. La oficina es donde el detective recibe a los clientes y ha generado una serie de tópicos: “If the big city detective is a lone operator, a “private eye”, then he or she often has an office in an out-of-the-way section of the city, on a gray [*sic.*] and dusty street, among four or five storey buildings whose once clear and assertive facades are now blurred by grime and erosion” (Bershadsky 2007: 71).

Con la aparición, más tardía, de protagonistas que trabajan en los cuerpos policiales, el lugar donde ahora se desenvuelve el héroe es la comisaría, en la que se describe la rutina diaria de los agentes y de los distintos departamentos que colaboran para resolver los crímenes que investigan. Este edificio es especialmente frecuente en las novelas de tipo procedimental.

El género fomenta la aparición de escenarios del crimen, lugares cuya función se ve transgredida al producirse en ellos sucesos sangrientos. Sin embargo, “esto no quiere decir que el lugar del crimen se separe del espacio común, sino que pierde su apariencia cotidiana y reaparece como espacio de destrucciones” (Resina 1997: 144). El espacio cambia de signo para demostrar la inseguridad de la ciudad y se transforma, en ocasiones, en un lugar traumático, y otras veces el crimen no logra perturbar totalmente su apacibilidad.

La casa, desde los inicios del género en el cuento de Poe, aparece como uno de los principales escenarios del crimen. El hogar, espacio concebido como lugar de protección, se convierte en un lugar transgredido, lo que, en sus orígenes, alertaba a la burguesía de los peligros y las amenazas de la ciudad, ya

que eran estos generalmente las víctimas. En la novela criminal, la casa no siempre es un lugar seguro, pues los allanamientos de morada son constantes y demuestran la fragilidad de la seguridad de las viviendas de la ciudad.

A partir de la casa, aparecen numerosos espacios como lugares del crimen y, a medida que se ha popularizado el género, cada vez son más novedosos y rupturistas: desde espacios abiertos, como calles, callejones, aparcamientos, plazas, descampados o playas, a cerrados, tan variados como bares, discotecas, centros comerciales, estadios de fútbol, teatros, hoteles, universidades e, incluso, monasterios y conventos. Debido al gran éxito de la novela criminal y a su diversificación, prácticamente cualquier lugar de la ciudad es susceptible de convertirse en espacio del crimen. Por ello, los autores buscan sorprender a los lectores a través del empleo de espacios que puedan resultar originales.

En el género criminal, la ciudad suele tener dos caras, que se diferencian según los distintos barrios en los que viven los poderosos y las clases populares. Es la ciudad dual a la que se refiere Amendola (2009: 308-309) y que reflejó Hammett en sus novelas (Porter 1981: 197), que aparece dividida entre los ricos y los pobres, los burgueses y los trabajadores, los dirigentes y los oprimidos. Los ambientes de ambas ciudades se contraponen:

Con extraordinaria facilidad de movimiento se pasa de los ambientes más exquisitos y elegantes a los ambientes más sórdidos, de las oficinas de lujo de una inmobiliaria o una financiera a los prostíbulos, de las mansiones señoriales a los rincones urbanos más escuálidos, de los barrios residenciales al barrio chino, del despacho del juez a los sótanos de la comisaría de policía. Se estrecha así la relación ente el mundo podrido y corrupto de la alta sociedad y la escoria humana, los mundos bajos habitados por delincuentes, borrachos, drogadictos, chulos y prostitutas, matones y guardaespaldas, camellos proveedores de drogas y confidentes policiales. (Colmeiro 1994: 215)

Las novelas criminales muestran las desigualdades de las sociedades modernas y también tienen especial predilección por los espacios sórdidos y

marginales de las ciudades, aquellos que son peligrosos pero que a la vez tienen un cierto atractivo para el lector por su mitificación en la ficción.

La relevancia del espacio urbano en el género da lugar a que la ciudad muchas veces compita con la propia trama de investigación por el protagonismo en las novelas. El misterio del crimen lleva aparejado el misterio de la ciudad, pues el detective debe descifrar el significado de las calles. Por ello, frecuentemente el personaje vive en esa ciudad y la conoce bien, lo que le permite entender a la sociedad que allí habita y las motivaciones del crimen. Cuando el protagonista tiene que viajar a otros lugares o es la ciudad la que cambia, el detective debe comprender lo antes posible las características del nuevo espacio urbano para poder llevar a cabo sus investigaciones con éxito.

Andar por la ciudad permite al detective entenderla y de este modo puede resolver el enigma de la novela, el crimen que se ha cometido. En la urbe se representan físicamente las pesquisas que realiza el detective, donde cobra sentido todo su trabajo:

Rather than achieving a personal sense of mastery by reducing the city to a harmless and legible model of itself, the detective resolves a mystery that is emblematic of urban experience itself. By resolving his emblematic mystery, the detective implies that he has the power to solve virtually all of the city's mysteries. (Brand 1990: 237)

La crítica ha hecho hincapié en que la novela criminal contiene dos misterios: el primero, el más evidente, relacionado con el asesinato o el delito que se produce; el segundo, el que encierra la ciudad y que es revelado al lector, que puede comprender a través de la ficción literaria los entresijos de un determinado lugar, especialmente su cara oculta:

In the course of his or her investigations, the detective guides the reader through the main streets and byways of the metropolis, disclosing their features and the characteristics of their inhabitants, lifting the veil from parts of the city unknown to the reader and heretofore mysterious. Indeed, the city itself is a

kind of mystery [...]. And this is the mystery that is revealed in tandem with the solution to the mystery the client had presented. (Bershady 2007: 73)

No solo los autores se han percatado de la importancia de la ciudad en el género, sino también las instituciones públicas y los agentes turísticos, que han intentado rentabilizar económicamente el éxito de algunas sagas criminales. De este modo, se han organizado visitas para conocer los espacios de las novelas de autores como Donna Leon, Stieg Larsson, Manuel Vázquez Montalbán y Domingo Villar, una manera entretenida de pasear y conocer Venecia, Estocolmo, Barcelona y Vigo, respectivamente. Además se han abierto museos a partir de la localización del despacho o la casa de un personaje de ficción, y el caso más famoso es The Sherlock Holmes Museum, en el 221B de Baker Street, en Londres.

Los editores también han querido aprovecharse de la relevancia de la ciudad, y Akashic Books, empresa con sede en Nueva York, ha creado la colección “Noir Series”, en la que publica antologías de relatos según la ciudad en la que se ambientan. Hasta al momento han aparecido cerca de ochenta títulos, de los cuales solo tres se corresponden con ciudades hispanohablantes: Barcelona²⁹, La Habana y México D.F.

4. 2. La ciudad en la novela criminal en España

Como ya hemos señalado, la novela criminal se implantó tardíamente en España. Una de las principales sagas durante la Dictadura, la de Francisco García Pavón protagonizada por Plinio, estaba ambientada en Tomelloso, un espacio rural, lo que “conlleva una aceptación implícita de unas actitudes vitales asociadas con los modos de vida tradicionales, y por ende, con unas posturas morales conservadoras” (Colmeiro 1994: 158). La capital y la ciudad

²⁹ En el volumen dedicado a Barcelona participan tanto escritores en español como en catalán. Además, esa antología fue editada en 2013 en España –y en lengua española– por Edhasa.

son vistas como el mal del progreso, por lo que la actitud frente al medio urbano es de total rechazo.

Fueron sobre todo los autores en lengua catalana, como Tasis, Pedroló y Fuster, los que comenzaron a urbanizar el género en España, pero Manuel Vázquez Montalbán consolidó tanto la novela criminal como Barcelona como ciudad protagonista. El escritor barcelonés, un reputado intelectual y poeta, consiguió dotar de un mayor capital simbólico al género en España, lo que facilitó la aparición de nuevos autores y nuevas ciudades.

A partir de las obras de Vázquez Montalbán, surgieron otros autores que emplearon Barcelona como espacio en el género, tan importantes como Eduardo Mendoza, Andreu Martín o Francisco González Ledesma. Poco después, Madrid también se convirtió en una ciudad indispensable de la novela criminal, gracias a la obra de escritores como Juan Madrid, Jorge Martínez Reverte o Carlos Pérez Merinero.

Fueron estas dos ciudades, las dos más importantes a nivel económico y cultural del país, las que coparon la producción de novelas criminales en España. En aquella época, Madrid y Barcelona eran los espacios hegemónicos del género, y no era nada frecuente encontrar obras que estuviesen ambientadas en otros espacios, pues la concepción del género que imperaba relacionaba las tramas criminales con las grandes ciudades. Los asesinatos y las investigaciones parecían vedados a cualquier otra urbe, ya que esas obras podían ser contempladas como localistas. Las grandes editoriales no apostaban por novelas que no estuviesen ambientadas en Madrid o Barcelona, lo que constituyó un verdadero problema para los autores que pretendían utilizar otro escenario urbano.

Con la llegada del siglo XXI y el boom de la novela criminal en España, se produjo una expansión a otras ciudades españolas. La necesidad de nuevos espacios para satisfacer la gran demanda de obras del género posibilitó que apareciesen lugares hasta entonces no tratados. A pesar de que la hegemonía la

siguen manteniendo Barcelona y Madrid, ya se ha normalizado la presencia de otros espacios, prácticamente en toda la geografía española y en las distintas lenguas del Estado. Incluso, en idiomas con escasa presencia en los ámbitos sociales y culturales, como el aragonés, se ha cultivado el género con obras como *Mai sólo bi'n ha que una* [*Más solo que la una*] (1998), de Javier Gurpegui Vidal y Fernando Vallés Calvo y ambientada en Zaragoza.

Lorenzo Silva fue uno de los autores que más éxito tuvo con su saga de obras protagonizadas por Bevilacqua y Chamorro al utilizar distintos espacios de la geografía española que no eran Madrid ni Barcelona. La primera novela de estos personajes, *El lejano país de los estanques* (1998), está ambientada en Mallorca; la segunda entrega, *El alquimista impaciente* (2000), en la provincia de Guadalajara; la tercera, *La niebla y la doncella* (2002) en Canarias, especialmente en la isla de La Gomera; y así la pareja protagonista ha ido recorriendo la geografía española, investigando casos.

Además de Lorenzo Silva, otros autores han utilizado espacios distintos a Madrid y Barcelona, como Eugenio Fuentes, que sitúa varias de las novelas protagonizadas por el detective Ricardo Cupido en la ficticia Breda, trasunto de una localidad del norte de Cáceres; Ricardo Bosque, que emplea Zaragoza como ciudad criminal; José María Guelbenzu, que ambienta la saga protagonizada por la jueza Mariana de Marco en Cantabria; o Alejandro Gallo, que ha situado algunas de sus novelas en Asturias.

No obstante, a pesar de que en la actualidad es posible encontrar una gran variedad de espacios en la novela criminal española, no ha sido fácil vencer las reticencias de las editoriales, que se mostraban muy pesimistas sobre la posibilidad de que una obra de este género pudiese triunfar estando ambientada en una ciudad pequeña. Algunos escritores se han quejado de los problemas que siguen teniendo en la actualidad para que importantes editoriales a nivel nacional les publiquen novelas criminales que no estén

situadas en Madrid o en Barcelona³⁰. En este sentido, es muy ilustrativo el caso de Alexis Ravelo, cuya obra analizaremos con más detenimiento, pues antes de comenzar a publicar en editoriales con distribución en todo el Estado, habían aparecido en las librerías seis novelas pertenecientes al género en editoriales regionales.

Parece que en los últimos años estas empresas han sido más receptivas con los nuevos espacios que se incorporaban al género, lo que supone un gran avance, pues “la modernidad literaria [...] obliga a reconocer que lo que ocurre depende de dónde ocurre” (Matas Pons 2009: 195). El cronotopo, tal y como lo definió Bajtin, es una de las causas del éxito de la novela criminal actual, pues la configuración del espacio es un factor muy influyente en el éxito comercial del género. La ciudad generalmente atrae al lector por el conocimiento previo que posee de ese lugar, ya sea porque haya estado físicamente o por la imagen que se ha generado a través de los medios de comunicación. En este sentido, el espacio es un reclamo más, puesto que al público le agrada reconocer los lugares en los que se narra la historia e incluso puede sentirse identificado con ciertos episodios u opiniones relacionados con la urbe.

En efecto, la ciudad desempeña un papel protagonista en la novela criminal:

Por un lado es el lugar donde transcurren los hechos y por donde se mueven los personajes, que predominantemente será de naturaleza urbana; por otro, el espacio aparece semiotizado caracterizando al personaje que lo habita, de tal

³⁰ Por ejemplo, en el encuentro “Otros lugares, otros sonidos, otras miradas. Escribir fuera de Madrid o Barcelona”, enmarcado en las jornadas “Miradas desde la narrativa negrocriminal”, celebrado el 27 de mayo de 2010 en la Escuela Julián Besteiro-UGT y moderado por Paco Camarasa, los escritores José Javier Abasolo, José Ramón Gómez Cabezas, Jerónimo Tristante y Domingo Villar expresaron su impotencia por la dificultad que les supone escribir desde y sobre la periferia, situación que los conduce a los márgenes de la literatura, ya que no consiguen que su obra posea la difusión que tendría si fuera ambientada en otras ciudades. Cabe destacar que Domingo Villar vive y trabaja en Madrid, hecho que tal vez haya tenido que ver en la edición de sus obras. Por otro lado, Jerónimo Tristante manifestaba que tuvo que esperar hasta su sexta novela, cuando ya había adquirido una cierta relevancia en el género, para publicar *1969* (2009), su primera obra ambientada en Murcia, la ciudad en la que nació.

forma que constituye uno de los muchos signos que habrá que enlazar para encontrar el significado global de todos ellos. (Martín Cerezo 2006: 77)

La novela española del siglo XXI se caracteriza porque en ella “la ciudad se transforma en un elemento hostil” (Castellani 2014: 151). En el género criminal, este rasgo suele ser indispensable, como se aprecia claramente en la representación de ciudades como Barcelona y Madrid, que en las novelas escritas durante la Transición aparecen como espacios hostiles que reflejan el pesimismo de las obras.

Sin embargo, el surgimiento de nuevas ciudades que no habían sido tratadas en el género ha producido la creación de nuevos modelos que presentan el espacio de una forma menos negativa, en donde los personajes pueden disfrutar de sus encantos:

Estas nuevas ciudades suelen estar configuradas de forma distinta a como lo estaban Madrid y Barcelona en la obra de los autores de la época de la Transición, ya que, mientras las dos grandes ciudades aparecían de forma negativa y sobresalían los barrios bajos, estos nuevos espacios no han heredado la oscuridad que transmitía el género, por lo que tienen espacios bellos que pueden ser visitados y contemplados con deleite. (Rivero Grandoso 2014c: 163)

Este nuevo modelo urbano se desarrolla sobre todo en ciudades turísticas que han producido una imagen idílica para ser promocionadas y aumentar el número de visitantes. Este modelo ha sido especialmente tratado en Galicia y en Canarias, como analizaremos detenidamente.

Por lo tanto, la novela criminal española en la actualidad es muy heterogénea, debido a la gran cantidad de obras publicadas. Esto provoca que los modelos urbanos que aparecen sean más variados, y entre ellos podamos distinguir los dos que más se repiten: el de la ciudad hostil, propio de los autores que mantienen un discurso crítico y reflejan su desencanto, y el de la ciudad idealizada, en el que los crímenes no logran enturbiar la tranquilidad y la belleza del lugar.

5

La Barcelona de
Pepe Carvalho
como modelo

5. 1. Barcelona en la saga Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán

Manuel Vázquez Montalbán es el gran autor de la novela criminal en España. A pesar de que fueron otros los escritores que introdujeron el género en este país, la relevancia y la influencia de Manuel Vázquez Montalbán es evidente, no solo en la literatura española, sino también en la europea y en la hispanoamericana, debido a su modo de configurar personajes y espacios y a su uso del género con un marcado propósito de crítica política y social.

Nació en Barcelona el 14 de junio de 1939, en el seno de una familia humilde, de padre gallego que trabajaba como subcomisario de policía de L'Hospitalet y de madre modista descendiente de emigrantes murcianos. Vázquez Montalbán no pudo conocer a su padre hasta los cinco años, ya que Evaristo Vázquez Tourón estuvo encarcelado tras el final de la Guerra Civil por cuestiones de militancia política. El escritor catalán también tuvo que vivir esa dura experiencia en 1962 tras acudir a una manifestación organizada por el Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), partido político en el que militó, en solidaridad con los mineros asturianos, y después de que su domicilio fuera registrado y en él encontrasen propaganda política. Por ello estuvo preso en la cárcel La Modelo de Barcelona y posteriormente en Lleida, hasta que salió por un indulto un año y medio después de su encarcelamiento, aunque se le denegó “el ingreso en la Asociación de la Prensa, lo cual le impedía trabajar” (Saval 2004: 93). Esa es la razón por la que tuvo que escribir columnas con pseudónimos (como Jack el Decorador o Sixto Cámara) y trabajar ocultamente sin aparecer en los créditos de las publicaciones en las que colaboraba³¹.

Intellectual comprometido, fue ensayista, poeta –uno de los nueve novísimos de la antología de José María Castellet–, novelista, periodista, columnista y dramaturgo. Era, sobre todo, muy prolífico, como lo demuestra su extensa bibliografía, con una actividad periodística y columnista prácticamente

³¹ El profesor José V. Saval (2004, 2013) ha publicado dos biografías sobre el autor catalán, que pueden consultarse para ampliar el conocimiento sobre su vida y obra.

inabarcable³² y continuada hasta su muerte el 18 de octubre de 2003 en Bangkok, tras un ataque al corazón.

Mantuvo siempre un discurso crítico, no solo durante la Dictadura, sino también durante la Transición y la consolidación de la democracia, elemento este que configura su producción. Gran prueba de ello es la serie de novelas protagonizadas por el detective Pepe Carvalho, obras que van a ser objeto de nuestro estudio en las siguientes páginas.

Vázquez Montalbán perteneció a esa serie de autores que habían participado activamente en la resistencia contra la Dictadura y que se muestran desencantados con el panorama que aparece tras la muerte de Franco, ya que, para ellos, las estructuras del Régimen franquista no habían desaparecido, sino que permanecían en el nuevo sistema democrático. Ante esta situación, escogió un género como la novela criminal que había tenido muy poco éxito en España partiendo del modelo norteamericano del *hard-boiled* pero con la influencia de autores europeos como Leonardo Sciascia o Friedrich Dürrenmatt, en cuyas obras relacionaban las tramas policiacas con el poder ejercido desde las élites políticas y económicas. Pretendía, de este modo, llevar a cabo la propuesta del filósofo y teórico marxista Antonio Gramsci³³, esto es, introducir a través de formas populares un discurso que hiciera hincapié en las desigualdades existentes y que denunciara las injusticias que se producen en un sistema capitalista (Vernon 2007: 32-33; Arroyo 2007: 84-85). Los elementos populares no se limitan a la elección del género, sino que el escritor también introduce referencias y alusiones a otros contruídos para el consumo de masas: es el caso

³² El profesor Francesc Salgado ha editado tres volúmenes que recogen una muestra de la actividad de Vázquez Montalbán en los medios de comunicación. Se trata de *Obra periodística: Volumen 1 La construcción del columnista (1960-1973)*, *Obra periodística: Volumen 2 Del humor al desencanto (1974-1986)* y *Obra periodística: Volumen 3 Las batallas perdidas (1987-2003)*, publicados por la editorial Debate en los años 2010, 2011 y 2012, respectivamente.

³³ Las teorías de Gramsci aparecen en las propias novelas que forman la saga carvalhiana. En *Los mares del Sur*, el detective le menciona las teorías de Gramsci a la obrera Ana Briongos. Hay un breve ensayo del filósofo italiano incluido en *Letteratura e vita nazionale [Literatura y vida nacional]* que ha sido incluido en una antología de textos teóricos sobre el género en español y que puede servir para ilustrar el interés de Gramsci por la novela criminal (Gramsci 1970).

de los títulos de las novelas de la saga *Tatuaje* y *La Rosa de Alejandría*, pues ambos aluden a conocidas coplas³⁴.

La primera novela de Manuel Vázquez Montalbán en la que aparece el personaje de Pepe Carvalho es *Yo maté a Kennedy* (1972), obra experimental – insertada en un periodo de reflexión en España sobre la narrativa– que se inscribe en la etapa subnormal³⁵ del autor, como continuación de *Manifiesto subnormal* (1970). No se trata de una novela criminal, pues ni la obra se enmarca en este género ni Carvalho es todavía detective, sino agente de la CIA. En esta obra se produce una deformación de los personajes, que son configurados a partir de las imágenes que difunden los medios de comunicación de masas. “La visión grotesca de la realidad en la novela es la respuesta subnormal a la doble evidencia de una realidad ya en sí deformada y del irreconciliable conflicto entre esta realidad y el deseo” (Colmeiro 1996a: 97). Moya Bedoya afirma que esta novela es “una inmisericorde caricatura de la sociedad estadounidense contemporánea; de sus valores, obsesiones y estereotipos” (2008: 26), pero no era este el propósito de Vázquez Montalbán, pues en una entrevista concedida a Joan Barrell asegura que *Yo maté a Kennedy* es “una interrogación sobre el fin del franquismo y la democracia, una interrogación todavía no cerrada sobre un momento de nuestra historia” (Barrell *apud* Colmeiro 2014: 90).

No fue hasta *Tatuaje*, en 1974, cuando apareció el personaje que se ha hecho tan popular en todo el mundo. El origen de esta obra está en “una noche que estaba de borrachera con unos amigos, Frederic Pagés y Pepe Battló [*sic.*]” (Tyrras 2003: 89), que lo retaron a escribir una novela policíaca. Vázquez Montalbán se encerró quince días en una casita en La Garriga y así redactó su primera novela criminal.

³⁴ Sobre la mezcla de elementos cultos y populares en las obras protagonizadas por Carvalho, puede consultarse el trabajo de Cate-Arries (1990).

³⁵ Este periodo en la obra de Vázquez Montalbán se caracteriza por el experimentalismo y por la búsqueda de un nuevo lenguaje narrativo, con la proliferación de referencias a la cultura popular.

A pesar de este origen poco planificado, su primera obra ya contiene los rasgos propios que aparecerán en el resto de novelas que componen la saga, como

la vocación por la interpretación y aclaración de un presente que aparece sin sentido; la necesidad de ir al pasado para reconstruir ese sentido; la mirada del detective como patrón de interpretación de la realidad; el machismo de esa mirada; y la desconfianza ante el significado de una realidad de superficies, que impide una relación positivista con ella, y propone, en cambio, una investigación basada en buscar relaciones más que pistas tangibles. (Balibrea Enríquez 1998: 578)

También en esta novela Vázquez Montalbán sienta las bases del discurso crítico que caracterizarán una saga que se propone, a la manera de una visión moderna de los *Episodios Nacionales* galdosianos, servir de crónica alternativa al discurso oficial de la Transición:

la novela policiaca me ofrece la posibilidad de evocar la realidad de una manera realista. Pero selecciono sólo los elementos poéticos que me interesan en el marco de un proyecto concreto de crónica de la transición. Entiendo por transición el periodo que abarca desde la degradación de los últimos años del franquismo hasta las últimas consecuencias de la democracia. (Tyras 2003: 92)

En efecto, la serie protagonizada por Carvalho nace al final de la Dictadura y llega hasta la muerte del escritor, en 2003. A través de esta crónica en formato de novela criminal se describen con espíritu crítico los cambios que se producen en el país en esa época, desde los últimos años de la Dictadura hasta la era de la globalización, pasando por la muerte de Franco, la instauración de la democracia y la monarquía, la entrada en la Unión Europea o la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, que modifica por completo el urbanismo de la ciudad en la que vive y trabaja el detective.

Para llevar a cabo esta crónica discordante con la versión oficial, Vázquez Montalbán debe recurrir a un personaje que no represente al sistema –el autor

necesitaba a un protagonista creíble, que pudiese criticar las estructuras del Estado y que empatizase con el público lector, por lo que la mala reputación que tenía la policía franquista, represora y de marcado carácter político, imposibilitaba esta opción–, que tenga libertad de movimientos y que esté lo suficientemente alejado de la sociedad en la que investiga para contemplarla objetivamente. Por ello, Carvalho militó en el Partido Comunista durante la Dictadura, pero, desengañado, abandonó el partido y trabajó como agente de la CIA. Tras unos años en Estados Unidos, regresó a España, a Barcelona, y allí abrió su despacho de investigador privado, alejado de la cultura intelectual, como simboliza la quema de libros en la chimenea de su casa.

The fact that Carvalho is not just a policeman brings a touch of fantasy and exoticism to the series. Ever since Franco's regime the image of the police has been a tarnished one, and consequently the role of the private detective is seen with new eyes. The detective is always socially acceptable and comprehends the code of the society he investigates. (Chaparro 2000: 297)

A pesar del contenido ideológico y de la capacidad crítica de estas obras, Pepe Carvalho, cuyo nombre completo aparece de distinta forma según la novela –José Carvalho Larios y José Carvalho Tourón–, no muestra ningún interés por la política, desengañado por su episodio de juventud en el Partido Comunista y por su posterior experiencia en la CIA. El detective es un personaje cínico que se contenta con ir acumulando ahorros para tener una jubilación decente, y por ello no duda en afirmar que para su negocio es más segura una dictadura, pues la moral durante la democracia se relaja y no hay tantos maridos o padres que quieran buscar a sus mujeres e hijas, como le espeta a Biscuter en *Los mares del Sur*: “el cinismo del detective expresa la distancia de los valores oficiales y la práctica social; es un reflejo del desencanto que afectó a amplias capas de la población española tras la reforma del régimen político” (Resina 1997: 53). Es, por tanto, un *outsider*, un personaje que puede mirar la ciudad y la sociedad con ojos de extranjero, un “desarraigado”, un

“personaje desclasado y permanentemente desplazado” (Colmeiro 1996a: 182). Sin familia en Cataluña, sus lazos afectivos se reducen a Charo, la prostituta con la que mantiene una extraña relación; Biscuter, un ex presidiario que cuida su despacho y prepara platos al gusto del detective; Bromuro, un limpiabotas ex combatiente de la División Azul; y Fuster, su vecino, con el que comparte la afición a la gastronomía.

Pepe Carvalho funciona como un alter ego de Manuel Vázquez Montalbán, no solo porque en las obras se planteen temas en los que el escritor ya se había posicionado públicamente –y cuya opinión coincide en numerosas ocasiones con la del detective–, sino porque la figura del investigador y la del intelectual, como ha afirmado Balibrea (1999: 70-72), tienen en común la clarificación y la exposición de la realidad. De este modo, las denuncias que el escritor efectuaba a través de su columna periodística cobran vida en la ficción a través del personaje de Carvalho, que se encarga de investigar los casos por los que lo contratan para tratar de mostrarles la verdad a sus clientes.

Vázquez Montalbán subrayaba el origen de Carvalho en su etapa subnormal y recalca que eran la literatura y los lectores los que hacían del detective un personaje verosímil:

De la propia actitud subnormal arranca el ciclo de Carvalho, un personaje, inverosímil en la realidad, pero verosímil literariamente, que me va a servir para proponer su mirada sobre la realidad al lector, el punto de vista de Carvalho, el punto de vista de la novela, el gran problema y el gran factor de fracaso del realismo hasta entonces asumido. (Vázquez Montalbán 1998: 143)

Las novelas de Vázquez Montalbán han tenido una gran influencia sobre muchos autores españoles contemporáneos, como puede apreciarse en el desencanto motivado por el contexto sociopolítico y la entrega al hedonismo ejemplificado especialmente en la atención que recibe la gastronomía, rasgos que han ido más allá de las fronteras españolas y que se pueden extrapolar a autores europeos:

Y también la gastronomía, claro está, va a tener una presencia muy destacada en la narrativa de estos autores, cuyos personajes van a ser descritos como amantes de la buena mesa. No sólo aprecian la exquisitez culinaria, sino que también van a otorgar a la comida un valor totémico, lúdico y social, una muestra de cultura popular y de hedonismo. Los protagonistas de estas novelas disfrutaban con la comida, del mismo modo que disfrutaban de una buena conversación o de una noche de sexo, porque quizá el placer es lo único que les queda frente al paisaje de desencanto que parece elevarse ante ellos. (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2013: 54)

En este caso, Martín Escribà y Sánchez Zapatero se refieren especialmente a Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri y Petros Márkaris, autores que han sido encuadrados en lo que se ha venido llamando novela negra mediterránea, y de la que “ha de considerarse al autor barcelonés su auténtico creador” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2013: 52). No obstante, como indican estos dos críticos, las características con las que se ha intentado definir la novela criminal mediterránea son extensibles a otras latitudes, como “México con Paco Ignacio Taibo II, Argentina con Osvaldo Soriano, Cuba con Leonardo Padura o el chileno Ramón Díaz-Eterovic, entre una larga lista” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2013: 57), por lo que proponen el término de desencanto para referirse a este tipo de novelas que comparten una misma sensibilidad y a las que une la implicación social desde una ideología de izquierda, la demostración de la impunidad de las clases poderosas, la convivencia con el crimen como hecho casi cotidiano, la configuración del protagonista descreído y el relevante papel del espacio urbano.

Es precisamente la ciudad³⁶ en la saga protagonizada por Pepe Carvalho, personaje considerado un “animal urbano” (Vázquez Montalbán 1983: 73), uno de los mayores atractivos, pues Vázquez Montalbán, como en toda su producción, le concede un lugar hegemónico en su creación:

³⁶ Barcelona es tan importante en la saga protagonizada por Pepe Carvalho que en la actualidad hay agencias que se dedican a hacer visitas turísticas basadas en los espacios que emplea Vázquez Montalbán en estas novelas. La Barcelona de Carvalho es hoy, pues, un reclamo turístico más de la ciudad.

La importancia del paisaje de la ciudad en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán es un hecho que no puede ser pasado por alto. La polisemia de la ciudad funciona como escenario físico y metafórico a la vez, entendiendo la ciudad como espacio narrativo y en donde se registran los movimientos de los personajes, pero también la ciudad que llevan dentro, como territorio de la memoria y el deseo. Por esa razón, la ciudad siempre es una y es múltiple a la vez. (Colmeiro 1996a: 25)³⁷

El espacio urbano desempeña un papel importante en la producción de Vázquez Montalbán, tanto en la narrativa y la lírica como en la ensayística. El propio escritor confesó por qué escribía sobre Barcelona: “Todo escritor escribe para orientarse a sí mismo y mucho más si la materia de su escritura es una ciudad” (Vázquez Montalbán 1987f: 7).

Vázquez Montalbán fue uno de los principales responsables de la urbanización de la novela criminal en España, proceso que ya estaban llevando a cabo autores en lengua catalana; pero fue el creador de Carvalho el que más trascendencia tuvo y el primero que hizo evolucionar una ciudad a lo largo de una saga continuada. No en vano, es posible diferenciar distintos modelos urbanos en los veinticinco títulos que engloban la obra carvalhiana, entre novelas y libros de relatos. Es por ello que el estudio de la ciudad³⁸ en la saga protagonizada por Carvalho supondría más que suficiente material para el desarrollo de una tesis doctoral, lo que resulta inviable en este trabajo, en el que se analizan los modelos urbanos desarrollados por cerca de una decena de autores más. Por lo tanto, nos centraremos en los principales elementos del esquema urbano desarrollado por Vázquez Montalbán, en especial aquellos que han caracterizado su obra criminal y que han sido continuados por los

³⁷ El carácter pluridimensional de la propia ciudad lo destacó el mismo Vázquez Montalbán: “Barcelona no es Barcelona, sino Barcelonas” (1987f: 7).

³⁸ Autores como Cuadrado (2010) señalan “la falta de una perspectiva espacial cuya aproximación metodológica incorpore teorías provenientes de disciplinas como la geografía o el urbanismo” en los estudios de la obra de Vázquez Montalbán. De todos modos, la ciudad en la saga protagonizada por Carvalho ha sido estudiada por diversos autores, que han publicado contribuciones breves –artículos o capítulos de libro– al respecto, como se verá a lo largo del presente trabajo. Tejada (2012) ha estudiado el espacio urbano en la poesía de Vázquez Montalbán.

escritores que también cultivaron el género durante las décadas de 1970 y 1980, o transgredidos por autores contemporáneos.

5. 2. Una ciudad que evoluciona: protagonista en el devenir sociopolítico de España

Apuntaban Balló y Pérez que la “Barcelona de Pepe Carvalho descrita por Manuel Vázquez Montalbán tiene lugares comunes invariables (un mismo restaurante, un paseo, un ambiente portuario) que perduran de una obra a la siguiente como claves de familiaridad estilística” (2005: 41), lo que supone una de las claves de la serialidad en la saga carvalhiana y permite que el lector identifique inmediatamente los espacios ya transitados por los personajes en anteriores novelas. No obstante, una de las características más importantes, si no la principal, que configura la Barcelona de Pepe Carvalho es la evolución del modelo urbano a través de las novelas, fruto del devenir político y social y de los cambios que se producían en España y en la ciudad catalana en particular durante el amplio periodo de tiempo que abarca la saga.

Como la intención de Vázquez Montalbán era realizar a través de estas novelas criminales una crónica que comprendiera los últimos retazos de la Dictadura hasta la llegada del nuevo milenio, debía recoger en ella los cambios políticos y sociales que se producían, y ello conllevaba, inevitablemente, describir la forma que adquiriría la ciudad bajo el nuevo sistema político democrático. De este modo, el espacio urbano era un elemento más que reflejaba los cambios que se estaban produciendo en una sociedad que esperaba la transformación del sistema político y las consecuencias que de ello se derivaban.

La primera novela, *Tatuaje*, escrita todavía durante la Dictadura, no podía ser muy explícita en cuanto a la representación de las condiciones de vida y a las referencias hacia el Régimen autoritario. No obstante, Vázquez Montalbán se sirve de un ingenioso recurso para mostrar, a través de la

comparación, la represión ejercida desde el poder y la falta de libertades. Este recurso es el viaje, ya que durante la investigación el detective debe ir a los Países Bajos para continuar con sus pesquisas.

El caso consiste en averiguar la identidad de un cadáver que ha aparecido en una playa barcelonesa con un tatuaje en la espalda en el que se lee “HE NACIDO PARA REVOLUCIONAR EL INFIERNO”. Las primeras investigaciones del detective, como las de la policía, se desarrollan en los bajos fondos de la ciudad, en los bares y locales donde se ejerce la prostitución y donde se trafica con drogas. Son las principales hipótesis que se manejan sobre la muerte del misterioso personaje. De este modo, el lector puede constatar la persecución y represión que sufren las prostitutas en Barcelona y cómo desde las instituciones públicas se pretende ocultar el comercio del sexo, mientras que en Holanda ocurre todo lo contrario: los negocios eróticos no solo parecen estar normalizados, sino que son exhibidos para aumentar el consumo, como si de cualquier otro producto de uso cotidiano se tratase. El tabú imperante en España al respecto de la sexualidad, debido a la moral católica que propugnaba el Régimen franquista, no existe en Ámsterdam, donde los espectáculos de *striptease* y la prostitución están normalizados y son claramente visibles en la geografía urbana. Queda patente cuando el detective, que “hojeaba la revista pornográfica *Suck*” (Vázquez Montalbán 1974: 58), conoce en La Haya a dos emigrantes españoles que salen de su turno en la fábrica de Philips –donde Carvalho sospecha que trabajaba la víctima–, y lo primero que hacen es dirigirse al escaparate de un *night-club* en el que se ofrece “la mercancía femenina” (Vázquez Montalbán 1974: 59) para poder contemplar un seno de una muchacha española. Emocionados, desandan el camino para ir a comer a un restaurante.

Vázquez Montalbán introduce de este modo también la tragedia del emigrante, que se separa de su hogar, de su familia y de su cultura por la necesidad de encontrar un buen trabajo con el que vivir y poder ayudar, desde

la distancia, a sus allegados. Acostumbrados a la soledad, se aferran a cualquier elemento que les recuerde a su patria, aunque este sea el pecho de una paisana.

Subrepticamente introduce el autor una crítica al sistema socioeconómico español, que es incapaz de ofrecer trabajo digno a todos los habitantes, y por ello muchos emigrantes deben permanecer lejos del hogar. Se trata de un discurso contrario al oficial, ya que relativiza la mejoría económica del país durante la década de 1960 debido a su incapacidad para repatriar a los españoles que tuvieron que buscar trabajo en Europa y América por la precaria situación en la que quedó España durante la posguerra.

De todos modos, *Tatuaje* no será la única novela en la que Vázquez Montalbán emplee el viaje como medio para descubrir espectáculos sexuales que en la España de la Dictadura son perseguidos. En *Los pájaros de Bangkok* (1983), la capital tailandesa aparece como un espacio en el que se pretende atraer al turista a través de experiencias y habilidades sexuales³⁹. Esta es precisamente la principal diferencia con la concepción del negocio sexual en los Países Bajos que el escritor ofrecía en *Tatuaje*, y es que, si en ciudades como La Haya los *night-clubs* están destinados principalmente al disfrute de la población local, en Bangkok todos estos locales existen por y para el turista extranjero, que encuentra el exotismo oriental en ver “cómo las nativas jugaban al ping pong con el coño” (Vázquez Montalbán 1983: 14) o cómo dos muchachos mantienen relaciones homosexuales. Es la clase de atracciones que buscan los turistas occidentales, cautivados por el misterio y la sordidez de la ciudad tailandesa.

No obstante, con el transcurso de los años, en las novelas de Vázquez Montalbán se va reflejando el cambio de mentalidad en España y la apertura a nuevas relaciones. Así, aparece en *La Rosa de Alejandría* (1984) el personaje de Encarnación, la víctima cuya muerte le piden que investigue, que a pesar de estar casada con un señorito de Albacete se escapa a Barcelona para tener una

³⁹ Para un estudio del viaje y sus connotaciones sexuales desde una perspectiva de género, puede consultarse el trabajo de Godsland y King (2008).

aventura con Ginés –un antiguo amigo de la infancia con el que no pudo iniciar una relación en su momento–, pero pronto decide probar nuevas experiencias y se apunta a una casa de contactos, en la que empieza a trabajar como prostituta por morbo y por el placer que esto le produce. Además, otro personaje espía, con el consentimiento de ella, los encuentros sexuales con sus clientes, lo que añade un elemento más de perversión a la situación.

Las casas de contactos parecen haberse establecido en la ciudad barcelonesa y funcionan como prostitución encubierta en muchos casos, aunque en otros también sirven para permitir la infidelidad de uno de los miembros de la pareja. Así, aumenta la oferta y se incluyen nuevas prácticas sexuales que entran en competencia directa con las habilidades de las antiguas prostitutas, nada contentas con estos cambios, como expone Charo:

Y todo el rollo del dúplex lésbico, el griego, el thailandés, el beso negro, pero, bueno, adónde vamos a parar. Yo lo tengo muy repetido a mis clientes: si os creéis que yo voy a ponerme al día con tantas porquerías nuevas como han salido os equivocáis. Lo mío es lo clásico. Lo siento así y así lo sentiré hasta que me retire o me muera. (Vázquez Montalbán 1984: 201-202)

Junto a estas evoluciones sociales, otro de los aspectos más interesantes de la Barcelona que habita el detective Pepe Carvalho es el de reflejo de los cambios políticos que se estaban produciendo en esos años tan convulsos de la historia española. Si en *Tatuaje* la crítica a los aspectos sociopolíticos de España debía aparecer de forma soterrada para evitar la censura, en las siguientes novelas, publicadas tras la muerte de Franco, esta se hace más visible, debido al nuevo clima de apertura a las libertades que se iniciaba. En *La soledad del manager* (1977) Carvalho debe investigar el asesinato de un antiguo conocido suyo, Antonio Jaumá, que trabajaba como mánager en una importante multinacional. Los avances en el caso permitirán conocer que la muerte de Jaumá está vinculada a la desaparición de grandes cantidades de dinero en la compañía que sirven para financiar el mantenimiento de grupos de extrema

derecha que siembran el terror en las calles para conseguir que se perpetúe en el poder la derecha y garantizar así la estabilidad de sus negocios.

Vázquez Montalbán subraya así la fragilidad de la nueva etapa política que se abría, en camino hacia la democracia, debido a los intereses económicos que estaban en juego. La Transición suponía un cambio que muchas empresas extranjeras contemplaban con desconfianza debido al impacto que la democracia podía generar en sus negocios.

No fue el único autor que empleó la ficción para denunciar la financiación de grupos extremistas para que, a través de la violencia en las calles, determinadas empresas pudieran mantener o comenzar sus negocios con éxito. Juan Madrid, como ya indicamos, publicó *Un beso de amigo* con un argumento similar, solo que en esta novela el objetivo de los que pagaban a los matones era conseguir que los inquilinos de algunos inmuebles de Malasaña vendieran sus viviendas para poder construir nuevos edificios y lucrarse con ese negocio inmobiliario.

En *La soledad del manager*, Vázquez Montalbán representa la inestabilidad de la nueva situación política en España a través de las calles barcelonesas y las manifestaciones que tienen lugar en ellas. Cobran especial relevancia las Ramblas como vía canalizadora de la defensa de determinadas ideologías y de la protesta ante ciertas situaciones. El mismo espacio en el que se realizaban redadas y se ejercía la represión para detener a camellos y prostitutas en *Tatuaje* aparece durante la Transición convertido en el centro de las movilizaciones políticas:

Anochecidas las Ramblas, Carvalho empezó a captar los síntomas de que se acercaban las algaradas cotidianas. La policía de la Brigada Especial Antidisturbios había empezado a tomar posiciones según un ritual de perpetuo estado de sitio. Jóvenes contraculturales apolíticos y jóvenes contraculturales políticos divorciaban sus grupos. En cualquier momento podía aparecer un comando de ultraderecha actuando como provocador y por las aceras se deslizaban los militantes de este y aquel partido en busca de sus sedes ya

legales, sin ganas de verse mezclados en la inmediata trifulca, dispuestos a no verse desmontados de un porrazo del recién adquirido caballo de la legalidad y la respetabilidad histórica. Entre las ocho y las diez desaparecían putas, macarrones, maricones, hampones mayores y menores para no recibir de rechazo un golpe político. (Vázquez Montalbán 1977: 80)

La tensión es palpable en estas primeras manifestaciones que demuestran, por un lado, que estas nuevas libertades poco a poco se van implantando en la sociedad, pero por otro, la inestabilidad del nuevo sistema político –producto precisamente de esta novedad en un país que vivió durante casi cuarenta años el horror de una posguerra marcada por la dura represión ejercida durante la Dictadura–, que comenzaba a dar sus primeros pasos.

La ciudad ahora es el espacio de lucha política de las distintas orientaciones ideológicas, que expresan en la calle, mediante eslóganes y pancartas, sus posturas ante el nuevo escenario predemocrático en España. No obstante, la manifestación puede ser boicoteada debido a la actuación de grupos de extrema derecha, que, como descubre Carvalho, son contratados con esa finalidad. La lucha política pasa del plano ideológico al físico, pues la irrupción de los ultras introduce la violencia en estas movilizaciones, lo que provoca la desarticulación de la protesta –en principio– pacífica.

Como consecuencia, el papel de la policía, según aparece en las novelas de Vázquez Montalbán, sigue siendo el de un cuerpo armado que debe actuar de forma represora para mantener el orden en este tipo de actos. La intervención de la policía, así como el clima de tensión que se palpa en las calles, provoca que los grupos sociales que normalmente transitan las Ramblas a esas horas, principalmente individuos de los bajos fondos de Barcelona como pequeños traficantes, prostitutas, proxenetas y travestis, desaparezcan por temor a ser víctimas de la violencia que se desatará. Hasta el propio Biscuter es consciente de la inseguridad y “se quejaba de lo peligrosa que se está poniendo la ciudad” (Vázquez Montalbán 1977: 80).

Cuando la situación se desborda y la policía interviene se desata el caos debido a la violencia desmedida con la que actúan los antidisturbios, que golpean indistintamente a manifestantes de uno y otro bando y a conductores que pasaban por allí:

La lucha había empezado en las Ramblas. Los policías acristalados forzaban a los manifestantes a buscar la huida por los callejones adyacentes. Perseguían con más saña a unos o a otros, según una lógica a veces sólo obediente a la antipatía de las espaldas huyentes. [...] Los bocinazos enfurecieron al policía. Se revolvió y empezó a aporrear los coches próximos, metiendo la porra por las ventanillas insuficientemente cerradas. Dos o tres compañeros le secundaron en el ciego aporreo de los vehículos [...]. (Vázquez Montalbán 1977: 194)

Carvalho, Charo y Biscuter tratan de llegar a la casa del detective en Vallvidrera cuando empieza la batalla en las Ramblas, de modo que contemplan desde cerca la incontenible violencia de los agentes. Asustados, consiguen salir de ese espacio hostil mientras Charo es incapaz de parar de llorar.

Esta ciudad invadida por manifestaciones y luchas políticas da paso en la siguiente novela de la saga al protagonismo de los barrios obreros periféricos contruidos durante el Franquismo para albergar a la clase trabajadora que no tenía sitio en el centro de Barcelona, en una clara crítica al capitalismo salvaje: “The essence of the social criticism falls on a capitalist class that feels no social responsibility, no solidarity with anyone except its own individualistic need to make money through the exploitation of others” (Varela 1994: 600). *Los mares del Sur* (1979), ganadora del Premio Planeta y posiblemente la obra más poética de la serie protagonizada por Pepe Carvalho⁴⁰, narra la historia de un constructor, Carlos Stuart Pedrell, que pretendía viajar a los mares del Sur, pero tras un año en el que sus familiares pensaban que estaba disfrutando de su aventura en la Polinesia, aparece su cadáver en un solar de la Trinidad, en Barcelona. Las

⁴⁰ Resina considera que se trata de la novela “más lograda del ciclo” (1997: 167).

pesquisas de Carvalho demuestran que el constructor nunca salió de la ciudad, pero cambió de vida y se trasladó a uno de los barrios que su empresa había construido. Allí, bajo la identidad de Antonio Porqueres, inició una nueva andadura vital, con un humilde trabajo de contable eventual, y conoció a Ana Briongos, una joven con inquietudes políticas.

El viaje al sur que configura Vázquez Montalbán recoge las coordenadas sociales que identifican el norte con la riqueza y la estabilidad y el sur con la pobreza, aunque pueda ser representado en el imaginario occidental con exotismo. Estos indicadores culturales de las diferencias económicas ya los había empleado, aunque sin tanta profundidad y de forma mucho más simple, en *Tatuaje*, cuando distinguía las playas del sur, a las que acuden prostitutas y *buscaplanes*, de las del norte, como Caldetas, en las que se asientan urbanizaciones para la burguesía. El empleo de la metáfora de la huida al sur es “especialmente crucial [...] porque convoca el perfil de la utopía, unido a la realidad de las clases y razas más explotadas del planeta” (Balibrea 1999: 101).

Stuart Pedrell desea seguir los pasos del pintor Paul Gauguin, artista al que se alude en numerosas ocasiones durante la novela, ya que el constructor barcelonés admiraba su obra. El viaje a la Polinesia de Gauguin sirve de inspiración a Stuart Pedrell, que se plantea abandonar su rutinaria vida para viajar al sur.

Pero Stuart Pedrell no necesita subir a un avión para llegar al sur, a las tierras del Pacífico, sino que su viaje, realizado en metro y motivado por sus remordimientos de conciencia, le permite conocer otro sur, mucho más cercano y que él mismo ha contribuido a crear junto con el marqués de Munt. Se trata del barrio de San Magín, inventado por Vázquez Montalbán, pero que tiene su correlato real en los barrios obreros construidos durante la Dictadura:

San Magín, nombre literario de muchos barrios barceloneses que no figuran en las postales de souvenir, ni en las rutas convencionales para turistas, y que esconde el nombre de los barrios reales y terribles como San Cosme, Bellvitge,

el Besós, La Mina, construidos bajo el franquismo para almacenar mano de obra.⁴¹ (Vázquez Montalbán 2011: 237)

De este modo, Stuart Pedrell abandona a su familia, su lujosa casa burguesa del Putxet y su finca en Lliteras para mudarse al barrio de San Magín: la vida sin privaciones que llevaba y el chalet con mayordomo son sustituidos por un pequeño piso de un edificio con muchas viviendas hecho con malos materiales. El constructor, en un ejercicio de conciencia de clase, abandona el estilo de vida de las clases altas y acude a San Magín para experimentar en su propia persona cómo es la cotidianidad en los barrios pobres que ha contribuido a construir gracias a la especulación inmobiliaria que alentó el Franquismo a partir de la década de 1960. Aparentemente, los remordimientos de conciencia obligan a Stuart Pedrell a abandonar su acomodada vida para vivir como lo hacen los trabajadores desplazados a esos barrios, la masa obrera para la que no hay espacio en el centro de Barcelona.

Así, Vázquez Montalbán realiza una panorámica de la ciudad de Barcelona en función de los puntos cardinales y de la clase social a la que pertenecen sus habitantes⁴², de tal forma que “la realidad socio-espacial [...] responde a un imaginario espacial de corte marxista donde existe una clara

⁴¹ La decisión de emplear un barrio ficticio en vez de los ya existentes responde a la intención del autor de no particularizar en un espacio concreto las condiciones de vida que se desarrollaban en distintas zonas situadas en la periferia de Barcelona. De este modo, no se focaliza la atención en un determinado barrio, sino que las descripciones y los sucesos que se presentan tienen como finalidad denunciar la especulación que se llevó a cabo en los planes urbanísticos de la década de 1960 desarrollados durante la Dictadura que pretendían crear viviendas para el gran número de inmigrantes que se había desplazado a Barcelona para trabajar durante los años de recuperación económica. No obstante, esas urbanizaciones carecían en muchos casos del equipamiento básico que permitiese su habitabilidad, como, por ejemplo, el alumbrado o la pavimentación. De todas formas, parece que el referente real más cercano a San Magín es Bellvitge, pues, refiriéndose a Stuart Pedrell, Vázquez Montalbán afirma que para su huida “le basta coger el metro y en veinte minutos ir del Pedralbes residencial a Bellvitge, donde la ciudad había perdido su nombre y ha encontrado la evidencia de su radical pluralidad contradictoria” (1987f: 230).

⁴² Las diferencias sociales en esta novela también se representan a través de la gastronomía, como ha estudiado Saval (1995).

correlación, cuasideterminista, entre espacio y clase social del personaje” (Cuadrado 2010).

Por ello, se aborda la zona del Putxet, una de las colinas de Barcelona que aparecen “cubiertas por un tapiz de viviendas vecinales para burguesía media, más algún ático dúplex para alta burguesía” (Vázquez Montalbán 1979: 52). La casa de Stuart Pedrell, “obra de un arquitecto influido por la arquitectura férrica inglesa” (Vázquez Montalbán 1979: 52), reúne las características de una vivienda de este tipo destinada a la aristocracia o a la alta burguesía, como el personal de servicio –jardinero, chófer, mayordomo...– y la estructura y la decoración de la casa –con escaleras centrales de mármol, vidrieras polícromas, alfombras en los pasillos, estucados en el techo, pinturas del XIX, etc. Este lujo es disfrutado, tras la desaparición y posterior muerte de Stuart Pedrell, por su esposa Mima y su hija Yes, aunque el matrimonio tenía otros hijos que desempeñan un papel menos relevante en la novela.

Fuera de su entorno familiar, Stuart Pedrell se relacionaba con sus socios, principalmente Planas y el marqués de Munt, con los que construyó San Magín, “de arriba abajo, hasta la última farola” (Vázquez Montalbán 1979: 63). El constructor ya había preparado sus actividades empresariales para que su abogado, Jaime Viladecans Riutorts, las dirigiera durante su ausencia, por lo que su marcha no perjudicó los negocios y tampoco hizo necesario que mantuviera el contacto con ellos.

El detective debe entrevistarse con los dos socios de Stuart Pedrell para intentar averiguar qué hizo este durante el año que estuvo desaparecido. Carvalho debe transitar la zona alta de la ciudad, los barrios reservados para las clases pudientes. Así, acude a la antigua barriada de Tres Torres, donde ahora se erigen “lustrosos edificios públicos de poca altura” (Vázquez Montalbán 1979: 79) con zonas ajardinadas con distintas especies arbóreas, para llegar al piso del marqués de Munt, que si bien está decorado con más sencillez que la

mansión de Stuart Pedrell, tampoco esconde la riqueza de su dueño, que también tiene personal de servicio contratado.

Son mundos completamente diferentes a lo que el detective encuentra en San Magín, barrio situado en el extremo opuesto a donde fue descubierto el cadáver, pero que Carvalho consigue relacionar gracias a una epifanía, tras haber ingerido una considerable dosis de alcohol. Ese barrio obrero que la propia víctima ha construido aparece entonces como el espacio en el que Stuart Pedrell pudo vivir durante el año que estuvo desaparecido y donde pudo morir, aunque su asesino llevara el cuerpo al otro extremo de la ciudad para que no se le relacionara con el crimen. El detective se informa acerca de la construcción del barrio y descubre que se debió a la especulación del suelo urbanizable situado a las afueras de la ciudad durante finales de la década de 1950 y principios de 1960, y que los beneficios que consiguió la constructora multiplicaron por mil el coste de la inversión realizada. Además, se entera de las deficiencias del barrio, de las cuales la gran mayoría está relacionadas con la empresa de Stuart Pedrell, que promovió la construcción de unas viviendas con excesivas carencias para poderse considerar dignas de ser habitadas:

San Magín fue mayoritariamente poblado por proletariado inmigrante. El alcantarillado no quedó totalmente instalado hasta cinco años después del funcionamiento del barrio. Falta total de servicios asistenciales. Reivindicación de un ambulatorio del seguro de enfermedad. De diez a doce mil habitantes. Menuda pieza estabas hecho, Stuart Pedrell. ¿Iglesia? Sí. Se hizo una iglesia moderna al lado de la antigua ermita de San Magín. Todo el barrio sufre inundaciones cuando se desbordan las canalizaciones del Llobregat. (Vázquez Montalbán 1979: 139-140)

San Magín es la otra víctima que aparece en la novela, el barrio “is the decaying body (the physical and moral ruins) that results from the larger crimes of Francoism” (Santana 2000: 550), y uno de los principales culpables es el arrepentido Stuart Pedrell. Como afirma Resina, “estos barrios suburbanos son la escena del crimen de la especulación. Un crimen que acaba devorando a sus

perpetradores, atrapados ellos también en la espiral deshumanizadora” (1997: 168). El asesinato de este personaje se sitúa en el mismo plano que el crimen que se ha perpetrado en San Magín, con la especulación que se llevó a cabo en el barrio para que los constructores se enriqueciesen a costa de las precarias condiciones de vida de las personas que habitaron esas urbanizaciones.

Ese barrio que ha construido, junto a sus socios, Stuart Pedrell, es a donde marcha a vivir durante el año que estuvo desaparecido, experimentando las penosas condiciones que él mismo había creado: el constructor se solidariza de esta forma con los habitantes del barrio y comienza una nueva vida siendo uno más de ellos, bajo el nombre de Antonio Porqueres. Su nueva casa – conseguida a través del contratista de las obras, el señor Vila– nada tiene que ver con la mansión que visitó Carvalho: apartamento en un séptimo –planta en la que conviven siete viviendas más–, con decoración mucho más humilde, cama plegable, cocina casi vacía, una caja con libros y en las paredes recortes de prensa sobre el Pacto de la Moncloa y un mapa del Pacífico. El cambio es drástico y el narrador relaciona las desoladoras limitaciones del piso con la muerte de Stuart Pedrell, ya que Carvalho, que se queda a dormir allí una noche, recorre la vivienda “hasta sentir su frío maloliente de tumba sin cadáver” (Vázquez Montalbán 1979: 173): una expresión que contrasta claramente con la mansión que había visitado con anterioridad en El Putxet.

La visión desoladora del barrio ya se transmite al lector desde la llegada del detective, que se produce en metro, descrito como el medio de transporte que subraya el carácter perdedor de sus usuarios, la pobreza de los miembros de una clase social que nunca podrán salir de ella, y que le sirve a Carvalho para recuperar “memories of his travels by Metro decades earlier, when he felt aloof from the crowds of commuting workers” (Close 2008: 165). La configuración negativa del barrio, que ya comienza con el aspecto desilusionador del viaje en metro, se sustenta en la arquitectura de los edificios

y en ser un proyecto ideado por el Régimen franquista para desplazar del centro de las ciudades a las clases populares:

San Magín crecía al fondo de una calle desfiladero entre acantilados de edificios diferenciados, donde coexistía el erosionado funcionalismo arquitectónico para pobres de los años cincuenta con la colmena prefabricada de los últimos años. San Magín sí era un horizonte regularizado de bloques iguales que avanzaban hacia Carvalho como una promesa de laberinto. *Está usted entrando en San Magín*. Proclamaban los cielos y añadían: *Una ciudad nueva para una nueva vida. La ciudad satélite de San Magín fue inaugurada por Su Excelencia el Jefe del Estado el 24 de junio de 1966*. Constaba en una lápida centrada sobre el obelisco que entorpecía la desembocadura de la urbanización de doce manzanas iguales, diríase que colocadas por el prodigio de una grúa omnipotente. (Vázquez Montalbán 1979: 144)

La placa que atestigua que fue Franco el que inauguró el barrio confirma que se mantienen en la recién estrenada democracia los proyectos franquistas, aunque, como en el caso de San Magín, tengan numerosas deficiencias. Además, Vázquez Montalbán, siempre comprometido con los sectores sociales más desfavorecidos, denuncia la creación de este tipo de urbanizaciones para expulsar del centro de Barcelona a las clases trabajadoras, que son las que habitan San Magín. Se trata de un barrio homogéneo en el que se construyen los mismos bloques de viviendas, lo que da lugar a un espacio deshumanizado, sin personalidad propia, creado por constructores y promovido por políticos que nunca vivirían allí y a los que, por tanto, no les afectan ni el aspecto ni las deficiencias de las viviendas, que a los pocos años ya presentan desconchones considerables. San Magín, pues, está concebido como un no-lugar, tal y como definió el término Marc Augé: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (2000: 83).

Es precisamente la deshumanización del barrio lo que más inquieta a Carvalho, ya que, si bien reconoce que también hay fealdad en su barrio Chino,

este se ha conformado a lo largo de las décadas, edificio a edificio, con una geografía humana afincada que, en muchos casos, heredaba el inmueble de generaciones anteriores o incluso buscaba una nueva vivienda en esa misma zona en la que había vivido toda su vida. No es este la situación de San Magín, barrio creado con la finalidad de acoger a miembros de la clase trabajadora para la que ya no hay espacio en las principales ciudades, y son así desplazados a la periferia, fuera de la urbe pues “el suburbio no pertenece a la imagen de la ciudad. No pertenece a su arquitectura” (Lanceros 2010: 26).

Recuperó rincones habituales como si volviera de un larguísimo viaje. La fea pobreza del Barrio Chino tenía pátina de historia. No se parecía en nada a la fea pobreza prefabricada por especuladores prefabricados prefabricadores de barrios prefabricados. Es preferible que la pobreza sea sórdida y no mediocre. En San Magín no había borrachos derrumbados ante los portales, sorbiendo el hilillo de pequeño calor que salía de escaleras terribles. Pero no era un logro del progreso, sino todo lo contrario. Los habitantes de San Magín no podían autodestruirse hasta que no pagaran todas las letras que debían para comprar su agujero en aquella ciudad nueva para una vida nueva. (Vázquez Montalbán 1979: 179)

Es por ello por lo que se hace comprensible, entonces, el arrepentimiento de Stuart Pedrell, que, como en el caso de Antonio Jaumá en *La soledad del manager*, tiene remordimientos de conciencia que le impiden continuar con su rutina en un trabajo que ahora contempla con culpabilidad. De ahí nace su interés por viajar a ese sur metafórico que es San Magín y vivir como lo haría un inquilino –que, como destaca el narrador a través del flujo de conciencia del detective, ha tenido que hipotecarse, y eso significa vivir atado, pues a partir de ese momento su finalidad en la vida será pagar las letras al banco– de cualquiera de los bloques de viviendas que su compañía ha edificado.

En San Magín, Stuart Pedrell puede empezar una nueva vida bajo el nombre de Antonio Porqueres, y así lo hace incluso ideológicamente, cuando conoce a Ana Briongos en un acto de explicación de los acuerdos de la Moncloa. Briongos, que con el detective se muestra contraria a dichos acuerdos, a finales

de 1977 intentó convencer a Porqueres de la necesidad de sacar adelante el Pacto de la Moncloa, de lo que él estaba en contra. A partir de entonces comienzan una relación amorosa que tiene como resultado el embarazo de la joven.

Con Ana Briongos, Stuart Pedrell empieza a implicarse en la política, aunque de forma moderada, en los convulsos años de la Transición. Con el Pacto de la Moncloa de fondo, la pareja toma partido en las decisiones que se estaban consensuando en España en aquellos años. Briongos ya había sido detenida por la policía durante la Dictadura por su ideología, pero mantiene firme su compromiso por la reivindicación de los avances sociales: la joven, una obrera que trabaja en la fábrica de SEAT, entiende la sociedad como un colectivo que hay que defender y cuyos derechos y libertades deben ser reclamados. No obstante, su libertad política y sexual no está tan bien vista por su familia, ya que sus padres, pertenecientes a otra generación y sin compartir el espíritu renovador de Ana, censuran su comportamiento.

San Magín queda invadido por el discurso político, como comprueba Carvalho al llegar al barrio, nada más salir del metro:

Que se note tu fuerza. Vota comunista. Vota PSUC. El socialismo sí tiene soluciones. Contra el reformismo. Vota al Partido del Trabajo. Los carteles ocultaban insuficientemente muros de ladrillos prematuramente envejecidos y de rebozados apedazados. Sobre las vallas publicitarias la pulcritud rica de la propaganda gubernamental: *El Centro cumple*, como una propuesta de vacaciones pagadas. (Vázquez Montalbán 1979: 143)

La cercanía de las elecciones convierte el barrio en un espacio definido por el discurso político que intenta convencer a los ciudadanos para conseguir su voto. Es lo que algunos estudiosos han analizado como “la ciudad-discurso, la palabra que se manifiesta en paredes, aceras o fachadas y que prueba la vitalidad de la propia urbe” (Muñoz Carrobles 2014: 82), y que en este caso estaría caracterizado por ser un discurso oficial, que “suele estar enfocado hacia

el ciudadano de “a pie”, que ha de guiarse según las recomendaciones, normas y reglas dictadas por las instituciones” (Muñoz Carrobles 2014: 79). El paisaje lingüístico⁴³ de San Magín está, por lo tanto, condicionado por la cercanía de las elecciones⁴⁴. En este caso, “la ville est pleine d’affiches, d’enseignes et d’inscrire ces fonctions” (Sansot 1973: 48).

Este discurso no se limita en la novela a los carteles situados en las paredes y escaparates, sino que también furgonetas con megáfono invitan a asistir a mítines como el que ofrecen los Socialistas de Cataluña y que apelan a la fuerza del barrio contra el San Magín que proyectaron los especuladores. Es otro medio más por el que los eslóganes electorales ganan presencia en el espacio urbano para intentar adueñarse de él y promover la lucha para conseguir un mayor número de votos.

Aunque es un barrio de población eminentemente trabajadora, Carvalho también encuentra a algunos nostálgicos del Franquismo que creen que la democracia requiere que se imponga el control suficiente sobre los ciudadanos para que la libertad no se convierta en libertinaje. Son personajes que temen que el nuevo sistema político sea incapaz de afrontar los problemas con los que se irá encontrando, como el dueño de la bodega en la que entra el detective o el señor Vila, que creen que España necesita la mano dura de Franco para controlar la inestabilidad social que se había generado durante la Transición. Es, pues, una concepción política completamente opuesta a la que parece ser la mayoritaria en un barrio obrero como San Magín, en donde ideologías como el socialismo o el comunismo poseen mucha fuerza. Vázquez Montalbán, por lo tanto, configura este espacio ficticio de forma heterogénea a través de personajes complejos, sin caer en el maniqueísmo.

⁴³ El estudio del paisaje lingüístico, esto es, de la escritura que aparece en un determinado espacio a través de carteles, escaparates, pintadas, grafitis, etc., ha adquirido relevancia recientemente en disciplinas como la Sociolingüística y otras áreas afines. Sobre este aspecto, véase Backhaus (2007).

⁴⁴ Arroyo Almaraz ha estudiado cómo se estructura el discurso político en el espacio urbano a través de las vallas publicitarias (2014: 102-106).

Esta actitud conservadora también la comparte Bromuro, el limpiabotas confidente de Carvalho, que, combatiente en la División Azul, defiende un mayor control por parte de los medios policiales, así como la necesidad de llevar a cabo acciones represoras debido a la inseguridad ciudadana que se adueña de Barcelona, en cuyas calles aumenta la violencia, como relata Bromuro al referirse a la paliza que el Martillo de Oro, un proxeneta, ha recibido de unos inmigrantes guineanos.

Vázquez Montalbán refleja cómo la inestabilidad política que conlleva el cambio de Régimen se ha trasladado de forma violenta a las calles, con la consiguiente preocupación de la sociedad, especialmente de los ciudadanos más reaccionarios que recuerdan con añoranza los tiempos de la Dictadura, en los que había un mayor clima de tranquilidad para ellos debido a la cruda represión que se llevaba a cabo.

La búsqueda del sur que experimenta Stuart Pedrell puede interpretarse como la persecución de las ilusiones que la sociedad española tenía puestas en el nuevo periodo histórico que se iniciaba con la muerte de Franco, sobre todo las de aquellos que mantenían una ideología contraria al Régimen. De la alegría que significaba el inicio de un nuevo sistema político se pasaba a la decepción que surgía al comprobar que la democracia que recién comenzaba se sustentaba en los pilares de la Dictadura. Vázquez Montalbán explicita estos sentimientos a través de la interpretación de los poemas que guardaba Stuart Pedrell –que pertenecen a T.S. Eliot, Cesare Pavese y Salvatore Quasimodo– y que Carvalho consigue descifrar gracias a Sergio Beser⁴⁵, amigo de su vecino y gestor Enric Fuster. El análisis que realiza Beser resulta especialmente interesante, ya que no solo estudia el poema y la vinculación de este con la propia experiencia del constructor, sino que también sirve para que el lector relacione el estado

⁴⁵ Este personaje es un guiño al crítico literario del mismo nombre, amigo de Vázquez Montalbán y que fue catedrático de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Barcelona.

personal de la víctima –que sus conocidos vinculan con la crisis de acercarse a cumplir los 50 años– con las sensaciones de frustración que sufrieron los opositores a Franco que sintieron que la Transición no aportó todos los cambios que debería haber conllevado, lo que supuso un sentimiento de desencanto en los escritores españoles del género criminal a los que ya nos hemos referido:

[...] los tres fragmentos marcan todo un ciclo de desencanto: la esperanza intelectualizada de leer hasta entrada la noche y en invierno huir hacia el sur, burlando el frío y la muerte. El temor de que tal vez ese sur mítico sea otra propuesta de rutina y desencanto. Y finalmente la desilusión total... Ya nadie le llevará al sur... (Vázquez Montalbán 1979: 131)

Esta novela es la que posiblemente aborda con más claridad el clima de desencanto que se hacía palpable en ciertos sectores de la sociedad española. Si en el caso de Stuart Pedrell no responde tanto al contexto político como a su situación de crisis personal, el personaje de Carvalho, a través del narrador, sí que enfatiza su desilusión con el nuevo sistema político que se estaba desarrollando y la herencia que asumía del Franquismo:

En ningún programa electoral se prometía derribar lo que el franquismo había construido. Es el primer cambio político que respeta las ruinas. Cada siglo construye sus ruinas y todo nuestro cupo de ruinas las ha construido el franquismo. (Vázquez Montalbán 1979: 248-249)

Carvalho descubre que el asesino de Stuart Pedrell es Pedro Larios, el hermanastro de Ana Briongos, que lo mató porque intentaba alejarlo de Ana. Por ello, el detective interpreta que la muerte de Stuart Pedrell se debe a la tragedia de intentar escapar de su edad y de su condición social. La interpretación no deja de tener un sentido irónico y perverso, ya que el constructor muere a manos de un joven delincuente violento, perteneciente a la clase social baja, esa clase para la que la sociedad de Stuart Pedrell, Planas y el marqués de Munt construyó San Magín. Aunque prevalece el carácter obrero

del barrio, personajes como Pedro Larios o los dos amigos con los que intenta atacar al detective demuestran que la concentración en un mismo espacio de colectivos pertenecientes a un bajo estrato social puede generar episodios violentos e inseguridad ciudadana debido a múltiples causas, como la falta de recursos, el fracaso escolar o la pertenencia a familias desestructuradas.

La siguiente novela protagonizada por el detective, *Asesinato en el Comité Central* (1981), transcurre principalmente en Madrid, donde Pepe Carvalho realiza una investigación contratado por el Partido Comunista para averiguar quién asesinó a su Secretario General, Fernando Garrido. En esta novela, de las que el autor considera historias de “política ficción”, Vázquez Montalbán utiliza los arquetipos de personas influyentes de este periodo histórico, especialmente del Partido Comunista. De este modo, el nombre de Fernando Garrido, esconde, claramente por su parecido fonético, a Santiago Carrillo, que era el Secretario General del Partido Comunista en aquella época. El propio Carrillo manifestó años después, con motivo de la celebración del 25 aniversario de la creación del personaje de Pepe Carvalho, que “a nadie –ni al autor– podrá extrañar, pues, el reconocimiento de que cuando se publicó lo sentí como una auténtica puñalada. La que recibió físicamente Fernando Garrido iba dirigida políticamente contra mí” (1997: 295). También aparece en la novela el comisario Fonseca, trasunto del comisario Roberto Conesa, que fue el jefe de la Brigada Político-Social y conocido por la brutal represión que ejercía entre los sectores clandestinos de izquierda. Es este el cargo de la Policía que lleva la investigación oficial, razón por la que el Partido Comunista, con la autorización del Gobierno, encarga a Carvalho una investigación paralela.

En esta novela, en la que Vázquez Montalbán “interroga la legitimidad del compromiso comunista a salir de la clandestinidad” (Tyras 2008: 106), aparece el motivo clásico de la novela enigma del crimen en la habitación cerrada, aunque el autor lo utiliza con una intención similar “al esquema que emplea en alguna de sus obras Agatha Christie, como *Cartas sobre la mesa* o *Diez*

negritos, en las que aparece un número delimitado de sospechosos entre los que se encuentra el asesino, por lo que el lector puede ir conjeturando quién es el culpable” (Rivero Grandoso 2011b: 65).

Aunque la obra está ambientada mayoritariamente en Madrid, también aparece Barcelona de forma muy interesante. Cuando le ofrecen el caso, Carvalho es reacio a aceptarlo, y argumenta que está “cansado de viajar” y que Madrid es “una ciudad llena de rascacielos, funcionarios del ex régimen, ex funcionarios del régimen” (Vázquez Montalbán 1981: 30-31). De nuevo aparece la animadversión por los restos de la Dictadura que permanecen en la recién estrenada democracia y de la que Madrid, ciudad administrativa, parece ser el símbolo de ese cambio frustrado, aunque Santos Pacheco considera que la concepción que Carvalho tiene de la ciudad se debe a que el detective comulga “con todos los tópicos periféricos” (Vázquez Montalbán 1981: 31).

No obstante, no se puede afirmar que Carvalho muestre una visión mucho más positiva de Barcelona, ciudad que tampoco le entusiasma, como el propio detective manifiesta: “conozco Barcelona palmo a palmo y a pesar de eso a veces me resulta insoportable” (Vázquez Montalbán 1981: 31). En efecto, a lo largo de la saga es muy difícil encontrar escenas en las que el protagonista disfrute de la ciudad, visite sus monumentos, acuda a espacios de ocio o pasee por el mero placer de contemplar las vistas de Barcelona. La configuración del personaje, desencantado, se extiende también a su apreciación del espacio urbano, que en la mayoría de las ocasiones es observado con cierto desdén y son pocos los casos –uno de ellos sucede en *Tatuaje*, cuando el narrador afirma, refiriéndose a las Ramblas, que “Carvalho amaba aquel paseo como amaba su vida, porque le parecía insustituible” (Vázquez Montalbán 1974: 140)– en los que ensalza la belleza o la apacibilidad de un lugar concreto. Barcelona es la ciudad en donde vive, el espacio que conoce casi a la perfección, pero los movimientos diarios que realiza durante las novelas suelen ser rutinarios,

centrados en dos puntos fundamentales de su universo vital: el despacho que da a las Ramblas y la casa de Vallvidrera.

Antes de su viaje a Madrid, Carvalho es testigo de las movilizaciones que se producen en las Ramblas por el asesinato del Secretario General del Partido Comunista. No se trata de un grupo numeroso, pero la ciudad vuelve a estar protagonizada por el discurso político, que esta vez se solidariza con el comunista asesinado y acusa directamente a los fascistas del crimen: “Subían alborotos desde las Ramblas. Carvalho se asomó a la ventana. Doscientas o trescientas personas avanzaban en hileras, con los brazos entrelazados: «¡Vosotros, fascistas, sois los terroristas!» «¡Garrido, hermano! ¡No te olvidamos!»” (Vázquez Montalbán 1981: 25). El propio detective se muestra inquieto ante la situación que puede avecinarse, y le da 20 000 pesetas a Biscuter para que compre comida, ya que se están formando colas en los colmados por lo que pueda suceder.

Vázquez Montalbán refleja a través de las aglomeraciones en las tiendas y las manifestaciones en las calles la fragilidad de una democracia que recién empezaba a andar y que parecía que en cualquier instante podría fracasar y desembocar, cuarenta años después, en otro conflicto armado entre españoles. Esos espacios urbanos permiten al escritor transmitir la inestabilidad de unos años claves para la consolidación del sistema democrático. No en vano, en el mismo año de la publicación de la novela se produjo el golpe de Estado liderado por el teniente coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero, el 23 de febrero, por lo que, aunque Vázquez Montalbán utiliza la fórmula de lo que él mismo denominó “política ficción” para llevar al campo de la literatura episodios ficticios relacionados con el ámbito de la política, está trasladando la inquietud palpable de la época propiciada por el temor a que el proyecto democrático naufragase.

Esa es la sensación que se reitera a lo largo de la novela y que Biscuter le repite a Carvalho cada vez que hablan por teléfono: la investigación se

desarrolla en el marco de la descomposición interna del Partido Comunista y del miedo a repetir una guerra entre dos bandos.

En *Los pájaros de Bangkok* (1983) el detective vuelve a abandonar Barcelona, esta vez para visitar Tailandia en busca de Teresa Marsé. No obstante, la mayor extensión de esta obra con respecto a las anteriores⁴⁶ permite que el papel protagonista de Barcelona sea superior al de *Asesinato en el Comité Central*. En *Los pájaros de Bangkok* Carvalho se interesa por un crimen cuya noticia lee en la prensa, el de Celia Mataix Cervera, asesinada de un golpe con una botella de champán. Por ello, el detective ofrece sus servicios de forma infructuosa a los amigos de la víctima, hasta que el caso deja de interesarle. Incluso cuando el detective está en Tailandia buscando a Teresa Marsé, el narrador relata los pasos que va dando la asesina de Celia Mataix⁴⁷, por lo que, a pesar de la ausencia de Carvalho, Barcelona sigue apareciendo con un papel relevante en la obra.

En cuanto al ambiente político, Barcelona parece haber encontrado al fin la estabilidad que ansiaba. Tras la celebración del Mundial de fútbol, “los diarios de la mañana comentaban la próxima visita del Papa y las elecciones anticipadas” (Vázquez Montalbán 1983: 39), por lo que el país entra en un periodo de normalidad democrática no solo reconocida en la propia ciudad, sino confirmada por los importantes eventos que se llevan a cabo, como el citado Mundial o la visita papal, que proyectan al mundo la idea de estabilidad en la que comenzaba a entrar la democracia española. Atrás parecen quedar los sucesos violentos que hacían temer el estallido de una guerra y los episodios

⁴⁶ *Los pájaros de Bangkok* tiene 328 páginas en su primera edición y un cuerpo de letra más pequeño que el empleado en la primera edición de *Asesinato en el Comité Central*, de 290 páginas.

⁴⁷ Son cambios en la estructura narrativa que fue incluyendo Vázquez Montalbán durante la saga. El autor catalán no dejó de probar nuevas fórmulas para evitar que la serie se estancara formalmente y, si bien en las anteriores novelas Carvalho protagonizaba todos los bloques textuales salvo uno, normalmente al principio de las novelas, en el que otros personajes encontraban el cadáver –como sucede en *Tatuaje*, *La soledad del manager* o *Los mares del Sur*– o incluso se producía el asesinato –que es lo que ocurre en *Asesinato en el Comité Central*, novela en cuyo primer bloque textual se narra el asesinato de Fernando Garrido, sin la presencia del detective–, en esta obra la voz narrativa comienza a focalizarse a otros personajes.

que incidían en la fragilidad del nuevo sistema político y de las libertades por fin recobradas, aunque, como más adelante en la novela se verá, no es así.

A pesar de que ya no se suceden las manifestaciones en las Ramblas, esta vía barcelonesa no deja de ser espacio de lucha y discurso político, aunque sea a través de los carteles electorales: “Ramblas arriba, Carvalho se enfrentó a los primeros carteles de la visita del Papa mezclados con la propaganda de las elecciones anticipadas” (Vázquez Montalbán 1983: 79). Junto a la visita del Papa, el principal evento son las elecciones, por lo que la ciudad vuelve a servir como espacio discursivo en el que los partidos políticos intentan publicitarse y captar la atención de los ciudadanos con el fin de conseguir su voto. De nuevo la ciudad aparece como discurso, como emisora de un mensaje político debido a la cercanía de las elecciones. Los carteles se superponen en las paredes y quedan a la vista de los ciudadanos solo durante un tiempo limitado: lo que dure la vigencia del mensaje y hasta que sea sustituido o tapado por otro cartel más reciente. Por ello, algunos estudiosos se han referido a esta ciudad-discurso como “un “palimpsesto urbano”, ya que la misma superficie puede ser borrada o despejada para dar cabida a nuevas expresiones lingüísticas” (Muñoz Carrobbles 2014: 79-80).

No solo están llenas las paredes de los eslóganes y los mensajes con los que los partidos políticos pretenden ganarse la confianza de los ciudadanos, sino también de fotografías de los principales candidatos, de tal modo que queda “llena la ciudad de imágenes de pago de Felipe González y de imágenes militantes de los líderes comunistas, uno de ellos, Gutiérrez Díaz, en el trance de bendecir a los electores, le votasen o no le votasen” (Vázquez Montalbán 1983: 140). Los rostros de los políticos se sincretizan con el resto de elementos urbanos y se convierten en parte de ese paisaje que, aunque temporal, acompaña a los ciudadanos con fines propagandísticos. No puede pasar desapercibido el sarcasmo con el que Vázquez Montalbán se refiere a estos carteles y al gesto de los políticos en esas fotografías, “en trance de bendecir a

los electores”, subrayando el carácter artificial de las imágenes y equiparando la visita del Papa –también publicitada a través de la cartelería en las calles de Barcelona– y su autoridad para bendecir con el nuevo papel de los políticos en la recién estrenada democracia. Las elecciones se convierten en el tema preferido para conversar en la calle e intercambiar opiniones sobre la intención de voto. Vázquez Montalbán refleja el interés de los ciudadanos en el sufragio que otorgaría la primera victoria del PSOE en la democracia. Es en Bangkok donde el detective conoce, junto al resto de españoles que realiza el viaje, el resultado de las elecciones y la consiguiente victoria de Felipe González.

No obstante, cuando Carvalho está a punto de emprender su viaje a Bangkok, “la prensa anunciaba la desarticulación de un golpe de Estado preparado para la víspera de las elecciones del 28 de octubre” (Vázquez Montalbán 1983: 128). Por lo tanto, la democracia continúa estando amenazada por los “salvadores de la patria” (Vázquez Montalbán 1983: 128) que pretenden alzarse al poder mediante el uso de la fuerza. A pesar de ello, en esta ocasión los ciudadanos no parecen alarmarse por esta noticia, tal vez por su confianza en la estabilidad de la democracia y el funcionamiento de los cuerpos de seguridad del Estado o tal vez por la normalización de este tipo de sucesos que podían hacer peligrar el nuevo sistema político. De la inestabilidad política y de un posible golpe de Estado intenta valerse Carvalho ante la madre de Teresa Marsé para rechazar ir a Tailandia, pero finalmente acaba aceptando el encargo.

Si en *Tatuaje* el lector descubría el amor que Carvalho sentía por las Ramblas, en *Los pájaros de Bangkok* la madre de Teresa Marsé, al visitar el despacho del detective, le dice que “las Ramblas son lo más bonito de Barcelona” (Vázquez Montalbán 1983: 138). Resulta, por lo tanto, uno de los pocos espacios que se salvan de la indiferencia o del hastío que provoca la ciudad en Carvalho y en los personajes más cercanos al detective.

Es *La Rosa de Alejandría* (1984) otra novela en la que Carvalho debe viajar para investigar la muerte de Encarnación, aunque en esta ocasión no necesita

salir de España, ya que las ciudades que visita son Albacete y Águilas, esta última en Murcia. No obstante, y como señala Tyras, el título sugiere la escapatoria a un espacio exótico, como *Los pájaros de Bangkok*, pues “ambos prometen un viaje que puede ser la esperanza de alcanzar el lugar del que no se quiera regresar” (2010: 67).

Como ya indicamos, Vázquez Montalbán muestra en esta novela un clima sexual en la ciudad barcelonesa mucho más abierto que en *Tatuaje*: la sociedad española ha evolucionado y el comercio del sexo ya no aparece tan escondido. En *Los pájaros de Bangkok* Carvalho tenía que entrar en un bar de clientela principalmente homosexual, “en el Capablanca, una boîte de travestís, al final de las Ramblas” (Vázquez Montalbán 1983: 91), donde trabaja Ernesto, el hijo de Teresa Marsé. Como le explica Rosa Donato, uno de los personajes que aparecen en esa novela, el bar “estuvo abierto ya durante la dictadura, pero lo cerraron por una denuncia” (Vázquez Montalbán 1983: 95). Por lo tanto, es durante la democracia cuando se normaliza la situación de este tipo de locales y comienza a haber una mayor libertad sexual.

Narcís Pons Puig, personaje autodidacta de *La Rosa de Alejandría*, le explica a Carvalho la distribución de la prostitución en Barcelona según razones sociológicas. De manera cínica, Narcís comienza a trazar un imaginario mapa del mercado del sexo en la ciudad catalana, aludiendo a las mujeres que ejercen la prostitución como meros objetos en venta o, mejor dicho, en alquiler para satisfacer los deseos de la clientela. Narcís insiste en el interés sociológico de la prostitución en Barcelona y lo mucho que ha aprendido a través de su estudio y comienza a clasificarlas según sus cualidades, el tipo de servicios que prestan y sus tarifas: en la base de la pirámide está “la puta tradicional de calle o bar de barrio putero”, que nos remite a zonas de prostitución, como el Raval, y entre las que el autodidacta destaca “auténticas gangas” que se pueden encontrar “por la parte baja de las Ramblas o en el cruce de Hospital o Porta Ferrissa con las Ramblas”; con algo más de prestigio presenta a “la puta de barra de

cafetería”, cuyo origen, según él, está en la carretera de Sarriá, y que ahora sufre la competencia de “la puta telefónica” que se anuncia en los periódicos; también está “la puta supuestamente ocasional ofrecida por alcahuetas”, que finge estar accediendo a tener sexo a cambio de dinero por una trágica necesidad; y, por último, “las llamadas putas de relax, ofrecidas como masajistas”, que trabajan en salones y saunas como aquella a la que acuden Carvalho y Narcís, y donde trabaja Andrés, el hijo de la prima de Encarna, quien le encarga el caso al detective (Vázquez Montalbán 1984: 75-76)⁴⁸.

Este fragmento, por un lado, ilustra el carácter misógino de Narcís y el cinismo del que hace gala al tratar con divertimento la situación de las prostitutas, que en la mayor parte de los casos pertenecen a las clases sociales más desfavorecidas. Aunque, como ya comentamos, hay una mayor apertura y visibilidad de las prostitutas en la sociedad y ya no sufren la represión brutal que se ejercía durante el Franquismo, esto no redonda en la aceptación social de esta profesión, ya que siguen estando marginadas y quedan expuestas a la violencia de los hombres. Por otro lado, la explicación de Narcís permite representar sobre un mapa de Barcelona la diferente estratificación de las prostitutas según sus tarifas, las características de sus servicios y su localización y la clase social principal de sus clientes. Por lo tanto, a través de la reflexión acerca de la prostitución que hace Narcís podemos interpretar cómo es la división social de Barcelona: por un lado, esos barrios en los que es frecuente encontrar a prostitutas en la calle, como el Raval y las cercanías de las Ramblas, parecen ser las zonas más desprotegidas; a continuación, un mayor estatus se aprecia en la carretera de Sarriá, zona que, por tanto, se encuentra en un plano superior, no solo geográficamente, sino también socialmente; más complejos resultan los casos de anuncios en la prensa, ya que no es tan relevante dónde se encuentren las prostitutas, sino el poder adquisitivo que tienen para poder

⁴⁸ Sansot realiza un interesante estudio sobre la prostitución y sus espacios en la ciudad (1973: 213-228).

pagarse la publicidad en importantes periódicos; o los contactos a través de alcahuetas, cuyas oficinas pueden estar en zonas burguesas, por ejemplo el Ensanche, como sucede con la agencia en la que estaba inscrita Encarna; y, por último, las saunas y salones de relax, donde lo importante no es su ubicación sino la exclusividad del club en cuestión, que determinará el importe que se debe pagar y, por lo tanto, la clientela que podrá acceder⁴⁹.

Ciertamente, el análisis que realiza Narcís permite trazar una serie de divisiones sociales en la ciudad de Barcelona: separa, a partir de la oferta y la demanda en el negocio del sexo, las distintas categorías sociales de los habitantes de cada barrio y de los potenciales clientes.

La prostitución no es el único tema social que aparece en la novela, pues también se trata la problemática del paro, que en aquellos años constituía una de las principales preocupaciones de los españoles⁵⁰. En Barcelona, desde el principio de la novela se muestra la escasez de recursos que tiene Mariquita, la prima de Encarnación que le pide a Carvalho investigar el caso, porque su marido está en paro. Más impactantes van a ser las consecuencias del desempleo en Albacete, donde Carvalho se entera gracias al dueño de un bar de que la gente acude en masa al ayuntamiento para ver al parado que se ha encerrado en ese edificio para hacer una huelga de hambre y reclamar un trabajo (Vázquez Montalbán 1984: 134). De nuevo, la ciudad aparece como espacio de manifestación y reivindicación, pero esta vez se trata, además, del uso de un inmueble público con tanto significado como el de un ayuntamiento⁵¹

⁴⁹ Esta sauna a la que se dirigen Carvalho y Narcís, aunque no se precisa, parece estar cerca de La Lonja, por lo que posiblemente ese establecimiento en el que trabaja Andrés se debe encontrar en el Barrio Gótico o en La Barceloneta.

⁵⁰ Datos extraídos de las encuestas del barómetro del CIS: http://www.cis.es/opencms/-Archivos/Indicadores/documentos_html/TresProblemas.html. Aunque los primeros datos recogidos corresponden a mayo de 1985, la similar tasa de paro de 1984 y 1985 (más del 21% de paro en la población activa, según los datos extraídos del INE) permite considerar que el paro era ya en 1984 una de las principales preocupaciones de la sociedad española.

⁵¹ Es el mismo ayuntamiento socialista en el que Carvalho ve, y resalta el narrador, “en lo alto de una escalera cenjundiosa la imagen policroma y amparadora de un Sagrado Corazón enorme y ensangrentado” (Vázquez Montalbán 1984: 98). Aunque no es Albacete una ciudad en la que

el escogido para tal acto. La protesta no se limita a las calles, sino que invade ya las instituciones públicas, en un gesto desesperado que el dueño del bar justifica por tratarse de un padre de familia que no puede llevar nada a su casa. Este acto, al tener lugar en un edificio tan icónico como el ayuntamiento, sirve para culpar directamente a las instituciones públicas y a los políticos que las gobiernan de la precaria situación económica que afecta con crudeza a las clases populares.

Ya de vuelta a Barcelona, y hacia el final de la novela, Vázquez Montalbán denuncia, a través del contraste de dos situaciones, el aumento de las diferencias sociales que se estaba produciendo en la ciudad. Por un lado, en el rompeolas, “extremo estricto de la ciudad” (Vázquez Montalbán 1984: 228), Carvalho ve cómo de un coche lujoso baja un hombre que parece ir disfrazado de rico, con sombrero de copa, que comienza a regalar puros filipinos de 1884, porque, según él, es *mánager* en una multinacional y acaba de cumplir cincuenta años, por lo que celebra su cumpleaños compartiendo su felicidad. Por otro lado, cuando Carvalho, en su coche, se marcha del rompeolas para ir hasta su casa, al atravesar el Ensanche en cada cruce muchachos jóvenes aprovechan los semáforos en rojo para limpiar los parabrisas de los coches y conseguir así alguna moneda. En muy poco tiempo Carvalho ha pasado de una demostración impúdica de riqueza a la cruel realidad de la pobreza, de los efectos “de la crisis cíclica” (Vázquez Montalbán 1984: 231). Es interesante también la inversión de los espacios o, justamente, la necesidad de trasladarse a la zona de la ciudad a la que no se pertenece para poder cumplir el objetivo

nos podamos detener dado que nos centramos en este caso en los modelos urbanos que genera la ciudad de Barcelona, sí que es interesante señalar la intencionalidad crítica que esconde Vázquez Montalbán en estas líneas, ya que deja entrever que, a pesar del cambio de sistema político y del ascenso al poder tanto a nivel nacional como municipal del PSOE, los símbolos religiosos permanecían en los edificios institucionales, en un Estado definido como aconfesional en la Constitución de 1978. Curiosamente, el edificio al que se refiere el narrador, la antigua Casa Cortés, funcionaría como casa consistorial solo hasta 1986, año en el que se inauguraría el nuevo ayuntamiento, en la Plaza de la Catedral. El antiguo edificio es hoy, y desde 1995, Museo Municipal de Albacete.

fijado: si el rompeolas y las zonas cercanas al mar de Barcelona han sido tradicionalmente zonas populares, el efecto de la sorpresiva aparición del mánager rico regalando carísimos puros será mayor; por otro lado, si el Ensanche es principalmente un barrio poblado por burgueses y ciudadanos de clase media-alta, es lógico que los muchachos vayan a pedir una pequeña limosna a las zonas donde vive gente con un mayor poder adquisitivo.

Toda esta situación social va mermando el ánimo de Pepe Carvalho, que se siente cada vez menos identificado con el espacio que habita. El detective le pide a Charo que deje la prostitución y se vaya a vivir con él, pero ella no acepta porque considera que Carvalho no la necesita. Para colmo, van a edificar en el solar que hay frente a su casa, por lo que perderá las privilegiadas vistas de la ciudad. El detective está desencantado, y así lo percibe cuando va al puerto y ve que se llevan esposado al asesino de Encarnación para llevarlo a “la ciudad del bien y del mal, la ciudad de las comisarías y las cárceles” (Vázquez Montalbán 1984: 248), esa ciudad que Carvalho siente cada vez más lejana. Por eso tiene que “abandonar cuanto antes una ciudad que por hoy ya había dejado de interesarle” (Vázquez Montalbán 1984: 248). De nuevo nace la necesidad de la huida, de emprender un viaje para dejar atrás Barcelona, aunque este desplazamiento signifique, como suele suceder en las obras de Carvalho, “la huida de una realidad amarga y el retorno desencantado a una realidad de la que no se puede escapar” (Reyes 2012: 19). El detective regresa siempre a la ciudad catalana, a su casa de Vallvidrera y al barrio Chino, ya que “su desplazamiento espacial a otras latitudes sólo actúa como reflejo en el que la retina de Carvalho puede ver contemplada su propia realidad” (Colmeiro 2014: 143).

El final de la novela muestra a un detective desencantado que necesita escapar de su rutina para volver a encontrar su sitio. Su crisis vital lo empuja a ingresar como paciente y cliente en un balneario en el que ha reservado plaza, y

que será el lugar donde sucederá su siguiente aventura, recogida en *El Balneario* (1986).

Esta obra transcurre íntegramente fuera de Barcelona, pues el detective está interno en El Balneario, un centro de lujo para adelgazar y purificar el cuerpo de las toxinas y los malos hábitos. El Balneario es una alegoría de la Comunidad Económica Europea –que derivó en la actual Unión Europea– y de la entrada en ella de España, intención que Vázquez Montalbán explicita antes incluso del comienzo de la novela, a la que antecede una cita de Javier Pradera que reza “Europa es como un balneario” (Vázquez Montalbán 1986: 7)⁵². Este paratexto ofrece al lector la clave de lectura de esta novela protagonizada por Carvalho que, por primera vez –si exceptuamos *Yo maté a Kennedy*, que no es una obra criminal–, no se inicia con el encargo de un caso, sino que al detective le sorprenden unos extraños crímenes que se cometen en El Balneario durante su estancia. Estos asesinatos no se producen, como es frecuente en las novelas policíacas clásicas, al principio de la obra, sino que aparecen cuando ya ha transcurrido aproximadamente un tercio de la narración, lo que demuestra la intención del autor de no restringir las novelas de la saga a un esquema prefijado⁵³.

El Balneario queda emplazado en el entorno rural de Jara del Río, cerca del pueblo de Bolinches, que, aunque sin muchas más referencias, podría referirse a la localidad perteneciente a la provincia de Albacete, pero lo más probable es que se trate de un espacio ficticio.

⁵² La idea de esta novela ya la tenía pensada el escritor varios años antes. En una entrevista realizada por Patricia Hart en 1983, señalaba ya el origen de la cita que vertebra toda la obra: “La metáfora viene de una entrevista que leí en cierta ocasión entre Javier Pradera, que es uno de los editores de *El País* y unos periodistas de una revista que yo dirigía que se llamaba *Por Favor*, en la que él decía de pronto que Europa era un balneario al margen del dramatismo del mundo” (Hart 1987: 97-98).

⁵³ Colmeiro ha señalado que con esta novela se inicia una nueva etapa en la saga protagonizada por Pepe Carvalho y que “se caracteriza por un creciente desapego a las fórmulas narrativas exploradas anteriormente y su consecuente manipulación y deformación deliberada, así como por la incorporación de nuevos y diferentes formatos más allá de lo convencionalmente novelesco, que llegan a generar una desterritorialización del género policial” (2011: 97).

En un edificio medieval, con una cúpula preárabe, El Balneario aloja a clientes procedentes de todas partes del mundo, en especial de Europa. También hay españoles, y entre ellos destaca la aparición, por primera vez en esta saga, del personaje de Sánchez Bolín, un escritor comunista que es trasunto del propio Vázquez Montalbán, en un claro juego de autoficcionalización.

No obstante, entre los españoles que trabajan en el centro no destacan los que ocupan cargos relevantes, pues los médicos suelen ser extranjeros. Por lo tanto, los puestos que ocupan los españoles que allí trabajan son de subalternos, que nada tienen que ver con los clientes, ya que son representantes de la clase alta española y pueden permitirse pagar el alto coste de su alojamiento en El Balneario. Las profesiones de los españoles reflejan su nivel social: un industrial, un empresario señorito de Jerez, un ex coronel dueño de una fábrica de pienso... Son el escritor comunista y el detective los personajes cuyos oficios contrastan más con el resto, pues no son dueños de grandes empresas, sino que realizan trabajos de forma independiente que están razonablemente bien pagados.

Las ideologías políticas del grupo de los clientes españoles tienden claramente a la derecha, ya que se critica abiertamente al líder de Comisiones Obreras, Marcelino Camacho, y al PSOE, partido que sube los impuestos de las clases acomodadas y que aprueba la Ley de Incompatibilidades, por la que el coronel debe dejar su cargo militar. Además, algunos de los personajes vigilan con recelo a Sánchez Bolín, porque se trata de un intelectual comunista. Dentro de esta representación de la burguesía española, aparecen un industrial vasco y un empresario catalán, a través de los cuales se desarrollan los tópicos que el resto de los personajes asocia a esos dos pueblos. De este modo, Vázquez Montalbán pretende ilustrar con pocos personajes y en tono paródico algunos estereotipos de las clases que ostentan el poder en las principales comunidades españolas.

Este tono humorístico se extenderá en ciertos pasajes hasta alcanzar el absurdo y lo esperpéntico⁵⁴ en algunas de las aventuras que suceden en El Balneario, antes de que comiencen a aparecer cadáveres. Es el caso, por ejemplo, de la carrera que realizan algunos de los clientes del centro de manera espontánea cuando están terminando el paseo que daban por la orilla del río Sangre, o de la expedición, con el nombre de “Operación Hipercalórica” (Vázquez Montalbán 1986: 56), que preparan los españoles para asaltar la cocina y robar alimentos con los que paliar el hambre que están sufriendo en El Balneario, debido al ayuno al que son sometidos. Estas escenas, de humor absurdo, reflejan, de manera hiperbólica, el aura de grandeza con la que son valoradas ciertas acciones o sucesos banales: como afirmaba el propio Vázquez Montalbán, “vivimos en un balneario y todo lo épico se resuelve en clave de parodia o en clave de sucedáneo” (Colmeiro 2013: 66), y cita como ejemplo el fútbol como elemento épico de la vida en las sociedades europeas actuales. El Balneario, ese centro que inventa el escritor catalán, sigue representando esa Europa del bienestar, rica y opulenta, para la que las preocupaciones y las alegrías se fundamentan en el deporte o en la televisión.

Claro está que Vázquez Montalbán, desde su compromiso ideológico y la animadversión que sentía por la burguesía, se refiere no al conjunto de la sociedad, sino a las clases acomodadas que pueden permitirse el lujo de pagar un precio considerable para encerrarse en un balneario en el que son obligadas a guardar ayuno –y, por lo tanto, a pasar hambre– para mantener así limpios sus cuerpos de la mala alimentación, el trabajo, el estrés, las pocas horas de sueño, etc.

No obstante, la aparición del primer cadáver rompe con la monotonía y la tranquilidad de El Balneario. El asesinato expulsa a los clientes de la burbuja

⁵⁴ Sirve una de las definiciones que Estébanez Calderón extrae de la obra de Valle Inclán para referirse al esperpento: “farsa trágica o tragedia grotesca, en la que los héroes clásicos, proyectados sobre un espejo cóncavo, acabarían deformados y degradados” (Estébanez Calderón 1996: 365).

en la que viven y los introduce de lleno en el mundo real, con la presencia de la policía en el recinto y con la obligatoriedad de permanecer allí hasta que se esclarezca lo sucedido. Asimismo, el crimen conlleva para los clientes una doble preocupación: por un lado, deben demostrar su inocencia para que se les permita salir de El Balneario; por otro, el temor a que el asesino vuelva a actuar y sean ellos la próxima víctima.

Resulta muy ilustrativo el episodio en el que los clientes se van agrupando según su nacionalidad para solicitar que se aceleren las diligencias y poder salir del centro. Muchos alegan la necesidad de volver a sus respectivos países porque ya vencieron sus vacaciones y deben reincorporarse a su puesto de trabajo.

A través de esta organización en grupos nacionales, los extranjeros critican a los españoles y a “una policía indígena que ha demostrado ante toda Europa su ineficiencia en la lucha contra el terrorismo” (Vázquez Montalbán 1986: 94) y creen que los culpables son los propios españoles, no los europeos, con una reputación intachable. Se hace alusión también a los países económicamente menos desarrollados de la Comunidad Económica Europea y se mencionan directamente España, Italia y Portugal, países, según dice uno de los personajes, atrasados y con muchos parados (Vázquez Montalbán 1986: 95). Por tanto, la sospecha recae pronto sobre los españoles, y nunca sobre un individuo del propio grupo.

La configuración de estos grupos nacionales –que también se forma en el caso español, aunque más tardíamente, lo que permite una lectura en clave paródica sobre el proverbial atraso con el que se suele incorporar España a los asuntos culturales, económicos, políticos y sociales– da también origen a las rencillas internas históricas, como sucede con los belgas en el enfrentamiento de flamencos y valones o en España con los personajes del vasco y el catalán.

El Balneario funciona, de este modo, como microcosmos en el que se relacionan ciudadanos de los distintos países europeos. Hasta la aparición del

primer cadáver, la convivencia es pacífica, tranquila. Sin embargo, con el primer asesinato, los nervios invaden el centro: es la percepción que tenía Vázquez Montalbán de la Comunidad Económica Europea, según la cual, en contextos favorables las relaciones de los Estados miembros serían armoniosas, pero, en situaciones de crisis, la idílica unión aparente explotaría y cada país velaría por sus propios intereses. Es lo que sucede con los clientes de El Balneario: la organización en grupos según la nacionalidad demuestra la fragilidad de la Comunidad Económica Europea para mantenerse unida en momentos delicados. Además, plantea las suspicacias que, en los países del norte de Europa, origina la presencia de los países del sur como Estados miembros debido al desequilibrio económico existente entre unos y otros.

Pero es que, además, Vázquez Montalbán refleja en estos conflictos que surgen en El Balneario cómo la desconfianza que sienten los extranjeros no solo se dirige al grupo de los españoles, sino a un grupo específico dentro de ellos: no se recela de los clientes, sino de los trabajadores del centro. Por ello, los extranjeros se sienten amenazados por una cuestión de clase social y no de nacionalidad. El enemigo no es el español, sino el trabajador, el obrero o, incluso, como se aprecia en la suspicacia con la que es tratado el escritor Sánchez Bolín, el comunista.

Los trabajadores se organizan para protestar por las injustas sospechas y por la agresión que sufre uno de ellos. Tras un enfrentamiento con el gerente, deciden iniciar una huelga de hambre para mostrar su disconformidad con la actitud adoptada por los clientes. Esa huelga resulta irónica, ya que los trabajadores van a utilizar el ayuno como medida de protesta, mientras que los usuarios de El Balneario hacen lo mismo como lujo –que pueden permitirse por su elevado estatus económico, al contrario que los empleados– para descansar y para cuidar su salud. De este modo, se equiparan en sus actos el personal de servicio y la clientela, aunque sus fines sean completamente opuestos.

Sánchez Bolín, voz del propio Vázquez Montalbán en la novela, explicita en una conversación con el detective la doble lucha que se establece entre los grupos que se han conformado: “los trabajadores del balneario se sienten infravalorados precisamente porque son de aquí. La suya es una reivindicación nacional. Los clientes se sienten confusamente amenazados por una raza oscura y sureña. Lo suyo es un apriorismo casi racista o cultural” (Vázquez Montalbán 1986: 134). No obstante, en el caso de los trabajadores no parece tratarse exclusivamente de una reivindicación nacional, ya que aluden a su condición de trabajadores y se enfrentan al gerente, Molinas, que también es español. En cuanto a los clientes españoles, Sánchez Bolín dice que “entre ellos sí quizá haya funcionado un mecanismo de lucha de clases. Pero muy poco científico, si me permite utilizar la expresión. En el fondo, lo que más molesta a un rico español es que los pobres puedan mearse en su cuarto de baño” (Vázquez Montalbán 1986: 134). Por lo tanto, en esta recreación de la Comunidad Económica Europea con forma de balneario se enfrentan por un lado los prejuicios nacionales y por otro los conflictos de la lucha de clases.

Tras *El Balneario*, Vázquez Montalbán publicó una serie de relatos, agrupados en varios volúmenes, que sirvieron de inspiración a la serie de televisión *Pepe Carvalho* que dirigió Adolfo Aristarain para Televisión Española. La crítica fue dura con los episodios de Aristarain, y el propio Vázquez Montalbán, consternado por el resultado audiovisual inspirado en su obra, decidió ajusticiar al director en el cuento “Asesinato en Prado del Rey”, incluido en *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas* (1987)⁵⁵.

Muchos de estos relatos suceden fuera de Barcelona, tal vez por un requisito relacionado con la realización de la serie de televisión, o quizás porque la brevedad del cuento frente a la novela permitía al autor buscar

⁵⁵ Sobre la recepción crítica de la serie televisiva y la reacción de Vázquez Montalbán recomendamos consultar un trabajo nuestro dedicado a este tema (Rivero Grandoso 2014a).

nuevos espacios en los que situar la trama sin que eso significase mantener al detective fuera de Barcelona durante un largo periodo de tiempo.

Así, en *Historias de fantasmas* (1987), el primer relato, “Una desconocida que viajaba sin documentación”, donde el detective debe investigar un caso relacionado con la leyenda urbana de la chica de la curva, sí que está ambientado en Barcelona; pero los otros dos relatos, “El barco fantasma” y “Pablo y Virginia”, están situados en Tenerife y Jávea, respectivamente. Aunque Carvalho está acostumbrado a tener que viajar para resolver los encargos por los que es contratado, no deja de sentirse extraño en los nuevos lugares que visita y de añorar “todos sus puntos de referencia habituales: su paisaje de personas, cosas y gestos” (Vázquez Montalbán 1987a: 145).

En *Historias de padres e hijos* (1987), “Desde los tejados” sucede en Barcelona, donde Carvalho debe investigar la muerte de un ex boxeador que conocía desde que eran jóvenes; en “Buscando a Sherezade”, el detective viaja por Andalucía para encontrar a la hija de su clienta; e “Hice de él un hombre” transcurre de nuevo en Barcelona.

Posiblemente, debido a la brevedad de los relatos, Vázquez Montalbán no abunda en los aspectos sociopolíticos de la ciudad barcelonesa, aunque sí vuelve a recuperar en “Hice de él un hombre” un tema que ya había utilizado: la organización de grupos violentos que atemorizan por la noche a los ciudadanos. En esta ocasión, uno de los personajes, cuyo nombre de guerra es Toni, dirige un grupo de mamporreros que campa a sus anchas por Barcelona porque, al parecer, actúa de confidente de la policía para alertar de los movimientos de los grupos de la extrema derecha. Por lo tanto, aunque esta vez es a la ultraderecha a quien se vigila, para ello se permite que bandas organizadas siembren el caos allá por donde pasan. De nuevo estamos ante un incremento de la inseguridad ciudadana con la connivencia –en el plano ficticio del relato– de la policía, aunque en esta ocasión puede parecer más una cuestión creativa para la composición del cuento que una preocupación real de

la sociedad barcelonesa. De todos modos, Vázquez Montalbán perpetúa su desconfianza y su animadversión hacia los cuerpos policiales, representados por el comisario Contreras, policía que proviene del aparato represor del Régimen franquista.

Los relatos de *Tres historias de amor* (1987) transcurren en Barcelona, aunque pocos son los elementos sociopolíticos reseñables relacionados con la ciudad. El libro está compuesto por “Las cenizas de Laura”, un caso en el que Carvalho debe volver a su pasado tras el asesinato de una mujer con la que mantuvo una relación y, que a partir de entonces, ella militó en Unión del Proletariado Revolucionario; “De lo que pudo haber sido y no fue” trata del asesinato de un antiguo vocalista de un grupo de rock; y “La muchacha que no sabía decir no” parte de una rutinaria investigación de infidelidad que investiga el detective, cuando muere el amante de la mujer a la que vigilaba.

Son, de nuevo, cuentos que no exploran el espacio urbano como lugar de conflictos sociopolíticos, o por lo menos no de forma tan clara como las novelas anteriores. No obstante, en *Historias de política ficción* (1987) sí que, a pesar de su brevedad, hay elementos del compromiso social y político de Vázquez Montalbán desarrollados en la ciudad. El escritor retoma la política ficción para presentar tres casos relacionados con la situación política española. El primer relato, titulado “Federico III de Castilla y León”, trata sobre el secuestro de un personaje marginal que cree que tiene derecho a ocupar el trono y se considera rey de Castilla y León. Un grupo de fascistas lo secuestra en las Ramblas, a la altura del monumento de Pitarra, y lo encierra en una mansión, donde lo engaña para utilizarlo como cabeza de turco en un golpe de Estado.

La inestabilidad de la democracia aparece una vez más en las tramas que investiga Carvalho. El temor a un golpe de Estado, que resulta un tema casi obsesivo en esta saga creada por Vázquez Montalbán, queda reflejado en el caso del que se ocupa el detective, tras la desaparición de Federico III de Castilla y León, amigo de Bromuro, que es quien realiza el encargo a Carvalho. Pronto las

sospechas señalan que un grupo de fascistas y militares planea llevar a cabo un regicidio con Federico como aparente culpable. La visita de Juan Carlos I a Barcelona posibilita que un cargo militar, que se ocupa del operativo de seguridad, prepare el atentado: la ciudad catalana es el centro de la conspiración.

En “La Guerra Civil no ha terminado” el detective debe viajar a Alamar, en Ciudad Real, donde un cura, antiguo compañero comunista de Carvalho, le pide ayuda para resolver un crimen: un anciano, Gonzalo Céspedes, ha aparecido muerto, y parece que la causa se halla en un episodio de la Guerra Civil relacionado con un grupo al que pertenecía, llamado los Mozarts. Aunque no se explora prácticamente el espacio urbano, sí que resulta muy interesante la configuración del asilo como lugar en el que se comete el crimen, y las motivaciones que hay para ello. En efecto, las consecuencias de la Guerra Civil no se han olvidado, a pesar de que el discurso oficial expresase lo contrario, y todavía siguen causando muertes. Vázquez Montalbán, que fue muy crítico con el desarrollo que tuvo la Transición española, lamentó el olvido que se intentó erigir durante esos años y que, en su relato, se demuestra inútil, con el trágico suceso. Además, el detective visita asociaciones de republicanos –como el piso del barrio Gótico lleno de banderas de la Segunda República, de la Asociación de Soldados que lucharon por la causa republicana–, lo que enfatiza el desarrollo de movimientos para la recuperación de la memoria histórica que van apareciendo en la ciudad e incorporando a ella sus símbolos.

Por último, “Aquel 23 de febrero” tiene su origen en el golpe de Estado que perpetró Tejero, para ilustrar el terror que significaba una nueva dictadura para una gran parte de la población. En el relato de Vázquez Montalbán, una joven le pide que investigue la muerte aparentemente natural de su abuelo porque sospecha que su padre y su tía pudieron estar relacionados con el fallecimiento. El abuelo, don Ricardo, fue militar republicano y se exilió en 1939, regresó clandestinamente en 1946 y se entregó en 1952, pensando que no le

pasaría nada, pero fue encarcelado hasta 1960. Por ello, es atroz el miedo que siente al producirse el golpe de Estado perpetrado por Tejero, ya que cree que de nuevo va a ser perseguido. Como consigue averiguar Carvalho, el padre de Teresa –su joven clienta– y su tía Jacinta se aprovecharon del terror que habría provocado una nueva dictadura en él, y lo escondieron en una pequeña habitación⁵⁶, como cuando había regresado del exilio, haciéndole creer que había prosperado el golpe de Estado y que los militares fascistas lo estaban buscando. A través de grabaciones y otras tretas diarias, acabaron forzándole un ataque al corazón.

El terror de la Dictadura continúa atemorizando a los que sufrieron la violencia y la opresión ejercidas. Las huellas del fascismo no se han borrado en unos personajes cuya vida quedó truncada tras el estallido de la Guerra Civil. Así queda demostrado en otra visita que hace el detective a un centro republicano, también en el barrio Gótico⁵⁷ y decorado con “un retrato de don Manuel Azaña en el vestíbulo y una bandera republicana enganchada con chinchetas en la pared” (Vázquez Montalbán 1987d: 153), donde uno de los republicanos le confiesa a Carvalho el susto que supuso el golpe de Estado de Tejero.

El último libro de relatos de estos años protagonizado por Carvalho, relacionados todos ellos con los argumentos que Vázquez Montalbán había configurado para la serie televisiva, fue *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas* (1987), cuyo primer relato, “Asesinato en Prado del Rey”, es precisamente la venganza en el plano de la ficción del escritor contra Adolfo

⁵⁶ Este trágico hecho, el republicano que vive encerrado en una estancia de su propia casa para no ser capturado por los militares sublevados, fue recogido años más tarde por Alberto Méndez en su relato “Los girasoles ciegos”, incluido en el libro homónimo publicado en 2004. La pequeña estancia en la que el fugitivo permanece encerrado se convierte en una claustrofóbica prisión que cambia el signo de la casa y que pierde su significado de ‘hogar’.

⁵⁷ No parecen ser el mismo, ya que el que aparece en “La Guerra Civil no ha terminado” era una Asociación de soldados de la Segunda República Española (Vázquez Montalbán 1987d: 97), mientras que de este solo se dice que es un centro republicano. Por otro lado, aunque en ambos se juega a la baraja, en el primero se alude a un billar que no aparece en el segundo. Tampoco hay ninguna alusión del narrador ni de Carvalho a haber estado allí con anterioridad.

Aristarain por la polémica serie televisiva. Este cuento se caracteriza por ser “paródico, un adelanto de lo que luego supondrían las novelas de carácter esperpéntico, mucho menos realistas que las anteriores de la saga, *El laberinto griego* y *Sabotaje olímpico*” (Rivero Grandoso 2014a: 157). El detective es contratado para investigar el asesinato del director Arturo Araquistain, muerto tras caerle encima el decorado de un plató, y cuyo cadáver es encontrado con un ramillete de violetas en la bragueta. Además, en este relato aparece de nuevo Sánchez Bolín, álgter ego de Vázquez Montalbán, y es uno de los sospechosos del crimen a causa de la arbitraria adaptación a la pequeña pantalla que se ha hecho de sus obras. Resulta muy divertida la autodefinición que hace Vázquez Montalbán de su obra y de su personaje, a través del velo –casi transparente– de Sánchez Bolín:

Considerado como penúltima estribación del realismo social relativizado, militante además en uno de los cinco o seis partidos comunistas españoles, Sánchez Bolín era el creador de una serie de novela policiaca en la que quería plasmar la evolución de la sociedad española desde la muerte de Franco hacia el infinito. Como conductor subjetivo de las peripecias narrativas, Sánchez Bolín había delegado sus funciones en un detective privado, algo así como el Marlowe de Chandler pero en gallego. (Vázquez Montalbán 1987e: 20-21)

La investigación se desarrolla en Madrid, ya que los estudios de grabación de Televisión Española se sitúan allí, en Prado del Rey, por lo que no nos detendremos más en este relato.

El siguiente cuento, más corto que el anterior, es “Cita mortal en Up and Down”, en el que los propietarios de Up and Down, un bar-discoteca para público selecto, le piden que investigue la muerte de un hombre pobre que tenía la tarjeta del local con un día y una hora apuntados. Los propietarios, temerosos de que el suceso les pueda generar mala fama, deciden contratar al detective, para descubrir qué hacía el muerto con una de sus tarjetas.

A pesar de la brevedad del relato, la distinción de clases queda patente – resulta indicativo el nombre del local que forma parte del título– y en el establecimiento solo pueden entrar personas de clase alta. De hecho, se hace referencia explícita a que la víctima no era el tipo de cliente de Up and Down, ni los emigrantes andaluces que se han asentado en Barcelona –que son considerados por los que regentan el local miembros de un colectivo de ingresos económicos bajos–, a pesar de que la parte baja del bar –compuesto por dos pisos, que justifican el nombre de la discoteca– se utiliza para bailar sevillanas. El propio detective reflexiona sobre las diferencias de clase: “casi todos mis clientes están en la zona alta y sus víctimas en la zona baja” (Vázquez Montalbán 1987e: 107).

El detective vigila el local, pero, a pesar de ello, a la hora señalada es asesinada una mujer colombiana, al parecer por asuntos de drogas: el caso que investigaba Carvalho estaba relacionado con el narcotráfico.

Resulta remarcable cómo cambia la significación del local, ya que, tras el crimen, el prestigioso bar al que solo podían entrar escogidos clientes de la *jet-set* barcelonesa –el barman afirma que “todos los clientes de este local son excelentes” (Vázquez Montalbán 1987e: 109)–, lejos de caer en desgracia por el mal recuerdo, aprovecha el funesto hecho para conseguir

un éxito de asistencia los días sucesivos, estimulados los clientes no por la posibilidad de un nuevo asesinato, sino por recorrer la senda del drama, asesorados por los camareros, convertidos en guías documentados de un crimen una y otra vez reconstruido para solaz de la clientela. (Vázquez Montalbán 1987e: 113)

Por lo tanto, el asesinato no le produce al local mala publicidad, sino que se convierte en un atractivo más para acudir al Up and Down. La visita morbosa para conocer los entresijos del crimen es una actividad más que ofrece el bar a su distinguida clientela, que sigue siendo tan escogida, o incluso más, que antes. De este modo, cuando el detective acude con Charo para bailar

sevillanas, no se les permite la entrada, alegando que solo pueden acceder al local los socios: la pareja no pertenece a la clase social que admiten como clientes.

También se mostrará una imagen negativa de la burguesía en “Jordi Anfruns, sociólogo sexual”, el siguiente relato de ese libro. De nuevo partirá la investigación de un club, aunque este, el Scorpio está dirigido a una clientela masculina, debido a su carácter erótico. En él trabajaba como *gogo-girl* Montse, una muchacha que aparece muerta, por lo que Jordi Anfruns, sospechoso del asesinato, contrata a Carvalho para descubrir al criminal y probar su inocencia. La chica, de familia burguesa, ha sido expulsada de su casa tras haber sido descubierta fumando droga después de un supuesto aborto –que, como el detective averiguará, no existió. La joven se ve obligada a abandonar su lujosa casa, cuidada con esmero por el personal contratado y decorada ostentosamente, y se dedica a bailar muy ligera de ropa en el Scorpio, trabajo con el que se venga de su padre –que se siente deshonrado y avergonzado– y en el que, a pesar de las apariencias, no se prostituye.

El desarrollo de la investigación demuestra que la hermana de Montse es la que está detrás de la trama, pues fue ella la que quedó embarazada de su amante, por lo que tuvo que ir a Londres a abortar e inventaron la excusa de que era Montse la que iba por ese motivo y su hermana la acompañaba.

El relato sirve para criticar la hipocresía de la burguesía y lo despiadada que se muestra para no perder su estatus, en este caso ejemplificado con la maquinación del asesinato de la propia hermana. El cliente de Carvalho, Anfruns, concluye con la siguiente afirmación: “la burguesía es egoísta” (Vázquez Montalbán 1987e: 166). Montse, la víctima, es expulsada de su casa y, por lo tanto, se convierte en un personaje desclasado que pierde sus privilegios: atrás queda la casa lujosa, el Scorpio se convierte ahora en su nuevo hogar –de manera figurada–, en el nuevo símbolo de su vida.

El último relato, “El signo del Zorro”, lleva al lector a 1977, año en el que ocurre un triple asesinato, perpetrado por alguien que deja la marca del Zorro en los cadáveres. Vázquez Montalbán reconstruye esos años inestables con la configuración de un espacio urbano hostil e inseguro: “Eran días de marzo de 1977, entre tiroteos de incontrolados y rumores de golpe de Estado” (Vázquez Montalbán 1987e: 171). Debido a la actualidad política y a los disturbios que se producían en las calles, la noticia del asesino del signo del Zorro acaparó muy poca atención y el detective recibió el encargo por parte de los sobrinos de la primera víctima. No obstante, el clima sociopolítico de aquellos años colmados de incertidumbre es la excusa para que la policía añore veladamente la Dictadura franquista, debido a una consideración implícita del caos que suponía la democracia:

¿Legalizarían o no al Partido Comunista? ¿Aceptarían las socialistas estar presentes en las elecciones constituyentes si no se legalizaba a los comunistas? La policía no estaba muy amable por aquellas fechas y denunciaras el robo de un bolso o la aparición de un cadáver degollado y firmado, solía contestar: ¿No querías democracia? (Vázquez Montalbán 1987e: 171)

De nuevo en su obra, Vázquez Montalbán retoma los agitados años de la Transición y la inseguridad que se generaba en las calles, además de mostrar la nostalgia con la que, desde ciertos sectores, se recordaba el Régimen franquista.

Después de estos cinco volúmenes de relatos, Pepe Carvalho vuelve a aparecer en una nueva novela, *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988), obra en la que el detective es contratado para investigar las amenazas que recibe el recién fichado delantero centro del club más importante de Cataluña. Sin nombrarlo nunca, Vázquez Montalbán se refiere claramente al Fútbol Club Barcelona, “el ejército simbólico desarmado de Cataluña” (Vázquez Montalbán 2005: 68) durante la Dictadura.

En esta novela de finales de la década de 1980 aparece una Barcelona transfigurada como consecuencia de las drogas y el sida, enfermedad que se

propagaba con una inusual rapidez y cuyos efectos resultaban devastadores y afectaban directamente a uno de los personajes principales, Charo, porque veía cómo los clientes de prostitutas disminuían por miedo a ser contagiados. También la abundante inmigración que recibía Barcelona en estos años modificaba la geografía humana que la habitaba, lo que es visto con temor por algunos personajes que se sienten invadidos por los extranjeros, hecho que les lleva a replantearse su lugar en la ciudad. Es el caso, por ejemplo, de Bromuro, personaje, como ya hemos visto, de ideología conservadora, que si en novelas anteriores se preocupaba por la paliza que había recibido Martillo de Oro a manos de unos guineanos, ahora lamenta la muerte de este mismo personaje, cuyo cadáver apareció en un descampado. La delincuencia ha cambiado por los procesos migratorios y, según Bromuro, ahora “aquí se lo reparten todo entre negros, sudacas y moritos” (Vázquez Montalbán 1988: 33). Ante todos estos cambios, Bromuro comienza a sentirse desubicado en su propia ciudad.

Pero no va a ser el único, y es que esta novela supone un punto de inflexión en la saga protagonizada por Pepe Carvalho, ya que coincide con un hecho histórico que cambiará la configuración de la ciudad: los Juegos Olímpicos de 1992.

Conviene que nos detengamos ahora en el Raval, el barrio en el que se criaron tanto Manuel Vázquez Montalbán como su personaje Pepe Carvalho, y donde se sitúa el despacho de este último, así como no pocos trabajos suyos. El Raval es tradicionalmente conocido como el barrio Chino⁵⁸ desde principios del siglo XX por la presencia de bares y clubs con letreros luminosos que recordaban a los barrios de Chinatown de ciudades como Nueva York o Los Ángeles, a pesar de que no vivía en el barrio Chino barcelonés una comunidad de asiáticos, sino que el nombre proviene de “una visión falsamente orientalista

⁵⁸ Jordi Castellanos tiene un interesante trabajo sobre la imagen literaria del barrio y su evolución de Distrito V, a barrio Chino, a, por último, el Raval (Castellanos 2002). Desde un punto de vista histórico también han abordado el barrio Chino Joan Ramon Resina (2008: 93-128) y Paco Villar (1996).

de la otredad representada por el barrio bajo” (Colmeiro 2009: 58). Los literatos pronto se sintieron atraídos por el barrio y lo representaron en sus obras:

Barcelona, certament, havia fabricat una imatge exportable, comercial, sobreposada a la realitat però assentada en ella: allò que es un estranger, carregat amb tots els prejudicis romàntics de l'*espagnolisme*, podia cercar-hi, Barcelona li ho oferia amb escreix: flamenc, music-halls, carrerons estrets i pudents, misèria. Responia tot a una autèntica realitat barcelonina, per poc catalana que semblés. I la ciutat l’oferia i l’exportava amb èxit comercial indubtable. S’hi barrejava la prostitució, el proxenetisme i tot el que calgués. (Castellanos 1997: 165)

El barrio Chino se caracteriza por ser un barrio popular, de bares, pensiones baratas y *meublés*, donde habitan perdedores, tanto de la Guerra Civil como de la vida en general: personajes marginados, antiguos militantes, inmigrantes procedentes de otras partes de España y del extranjero, pequeños delincuentes de los bajos fondos, prostitutas, travestis y, más tarde, drogadictos. La imagen que se ofrece durante la saga protagonizada por el detective Pepe Carvalho es la de un barrio de trabajadores y de personajes marginales, sin lujos, en el que se desarrolla la rutina diaria de sus habitantes en locales, ventas, tiendas y restaurantes que pasan de generación en generación y que perviven en los antiguos edificios que acusan el paso de la historia en un barrio humilde. Este barrio es “un quartier mythique correspondant au stéréotype des lieux de romans policiers ou roman noirs américains qui eurent un certain succès en Espagne” (Savary 2007: 93).

En no pocas ocasiones se refiere el narrador, o incluso el propio detective, a la familiaridad con la que trata a algunos de los habitantes del barrio por haberse criado allí y por continuar trabajando en esa zona de la ciudad, a pesar de vivir en la zona alta de Barcelona, en Vallvidrera. Aunque Carvalho ya no vive en el Raval, las personas con las que mantiene sus principales relaciones afectivas sí que habitan en el barrio, por lo que su núcleo social continúa permaneciendo en el barrio Chino.

Es el caso de Charo⁵⁹, la prostituta con la que Carvalho mantiene una abierta y extraña relación amorosa, que vive en la calle Peracamps –como explica el narrador cuando la visita Marta Miguel en *Los pájaros de Bangkok*– y que ejerce en ese barrio la prostitución; de Bromuro, el limpiabotas que sirve de confidente a Carvalho, que tiene su enclave laboral en la esquina de la calle Escudellers y vive en una pensión del barrio; y, también, de Biscuter, el ayudante de Carvalho al que conoció en la cárcel de Lérida –donde ambos estuvieron presos, Carvalho por cuestiones políticas y Biscuter por robar coches⁶⁰–, que es presentado como secretario, cocinero, escudero, hombre de confianza, etc., y que duerme en el camastro de la pequeña habitación que hay en el despacho del detective, en la Rambla de Santa Mónica. Son, los tres, personajes marginales que ilustran el ambiente del Raval y la clase social predominante: una prostituta, un limpiabotas con brotes paranoicos⁶¹ y un ex presidiario permiten componer la imagen del barrio Chino como el espacio físico de los bajos fondos de Barcelona.

Por tanto, la mayor parte de las relaciones que mantiene el detective se establece en el barrio Chino, y es tan solo Enric Fuster, su vecino y gestor, el que pertenece al ámbito de Vallvidrera, una zona de estatus socioeconómico y cultural superior, como lo demuestran su trabajo y los ingresos que obtiene, las conversaciones que mantiene con Carvalho sobre aspectos culturales y sobre los casos que investiga el detective y la pasión compartida por la gastronomía.

⁵⁹ Sorprendentemente, Barrera y Vidal (2002: 489-490) incluye a Charo en los personajes relacionados con la vivienda del detective en Vallvidrera, pero Charo no vive allí, solo duerme algunas noches en la casa de Carvalho y no posee más relación con esa zona. El mundo en el que se desenvuelve este personaje pertenece al barrio Chino, ya que vive y trabaja allí, y sus principales amistades también pertenecen a ese barrio. De hecho, Charo, como ya hemos señalado, rechaza la proposición que le hace Carvalho de dejar la prostitución e irse a vivir con él.

⁶⁰ De su época de ladrón le viene el mote –el Biscúter era un microcoche que se popularizó en España a mediados del siglo XX–, su verdadero nombre es José Plegamans Betriu.

⁶¹ Aunque su nombre real es Francisco Melgar, todo el mundo lo conoce como Bromuro por sus teorías conspiratorias, de entre las cuales destaca, y de ahí el apodo, la de que el Gobierno añade al agua corriente bromuro para someter a la población y causar disfunción eréctil.

Debido al carácter popular y marginal del barrio, sus calles son descritas con un marcado carácter peyorativo, definidas como “las entrañas grises de la Barcelona de la busca barata” (Vázquez Montalbán 1983: 175). El barrio Chino se convierte en el símbolo de la prostitución por ser el núcleo de esta actividad en el centro de Barcelona, y más tarde lo será también del tráfico de drogas y de la inmigración. La fama que adquiere es, por tanto, la de la zona peligrosa, donde se comercia con drogas y sexo: “Recobra Carvalho las Ramblas en el momento en que decantan su fisonomía sur hacia el reino de las nocturnas aves de la trata de carne y droga” (Vázquez Montalbán 1987b: 153).

En no pocas ocasiones el narrador hace alusión al olor que desprende el barrio, a las calles no lo suficientemente anchas para permitir que la suciedad y la peste desaparezcan. Estos olores golpean al visitante que desconoce el barrio, que se presenta de esta forma ante los transeúntes. Así describe el narrador la sensación que experimenta el detective cuando se asoma a la terraza del piso de Charo:

Cuando Carvalho llama a su puerta, sin haberla avisado antes por teléfono y se mete en el apartamento sin un gesto de saludo y sale a la terraza para contemplar la perspectiva abierta del puerto por un lado y el laberinto del barrio Chino por el otro, agredido por ese intento abortado de gran vía evaporadora de los malos humores de las callejas del sexo oloroso y del hampa barata, quiere decir que viene con mala estrella y que algo se le ha roto en el corazón. (Vázquez Montalbán 1987a: 55)

No obstante, el barrio Chino es el espacio con el que se identifica Pepe Carvalho, son sus calles las que transita y conoce, sus habitantes con los que se relaciona y los comercios y restaurantes los locales en los que compra y consume. A pesar del ambiente oscuro, de la suciedad, de los malos olores y de los vecinos delincuentes, Carvalho siente el barrio como suyo –pues es al fin y al cabo el lugar donde creció– y es incapaz de sustituirlo:

Pero Carvalho conoce estos caminos y estas gentes. No los cambiaría como paisaje necesario para sentirse vivo, aunque de noche prefiera huir de la ciudad vencida, en busca de las afueras empinadas desde donde es posible contemplar la ciudad como a una extraña. Y no hay precio para lo que aparece en cualquier bocacalle del distrito quinto abierta a las Ramblas: la brusca desembocadura en un río por donde circula la biología y la historia de una ciudad, del mundo entero. (Vázquez Montalbán 1977: 48)

Su rutina se desenvuelve en una serie de calles y locales, lugares a los que el detective acude recurrentemente porque los siente como propios, a pesar de que nunca los ensalce ni los califique positivamente, pero que forman parte de ese hogar suyo, y

these “homes” include bars and restaurants such as Can Boadas on the Rambla de Canaletes and Casa Leopoldo on Carrer de Sant Rafael, as well as a diversity of places including the Plaça Pedró, the Ramblas and Plaça Reial. These sites in and around the Raval represent landmarks in Carvalho’s mental and emotional topography, serving as signposts that enable the detective to structure his identity and activate the relationship between his consciousness and the environment. The routine practices of going to his office on the Rambla de Santa Mònica, shopping in the Boqueria market, and dining and walking around the Raval constitute acts of appropriation that provide Carvalho with a direct and immediate connection between his self-identity and his environment, leading to a feeling of authenticity and psychological security. (Wells 2004: 86)

La afición del detective por la gastronomía lo convierte en un cliente habitual de los restaurantes del barrio, aunque también acude a muchos establecimientos de otras ciudades que visita en sus continuos viajes y que le permiten conocer los platos típicos de los países o las regiones a los que se desplaza. Como también le fascina cocinar y experimentar con recetas reinventadas, es un asiduo al popular mercado de la Boquería, donde consigue productos frescos con los que preparar sus platos.

A partir de la novela *El delantero centro fue asesinado al atardecer* comienza a producirse un cambio en el modelo urbano en el que se desenvuelve el detective. La celebración de los Juegos Olímpicos conllevó la remodelación del esquema urbanístico de Barcelona, lo que produjo notables cambios a los que

Vázquez Montalbán se opuso frontalmente. El escritor barcelonés fue muy beligerante contra la nueva Barcelona que se estaba proyectando y que expulsaba a los estratos populares del centro de la ciudad, y así se aprecia claramente en las novelas protagonizadas por Carvalho, en las que el detective ve impotente cómo la Barcelona en la que vivía y trabajaba se va desmoronando para ceder su lugar a una nueva ciudad que sirva de escaparate al mundo, aunque sea un escaparate vacío desprovisto de identidad y de significado. El propio Vázquez Montalbán, en un ensayo recogido en *Cuentos negros* (2011), afirma que “Carvalho tiene miedo de sentirse desorientado en esa post-Barcelona que aparecerá después de las Olimpiadas de 1992” (2011: 235).

Este proceso de desplazamiento de un colectivo social de clase trabajadora se ha denominado gentrificación, como préstamo del inglés *gentrification*, pues fue la socióloga británica Ruth Glass en 1964 quien acuñó el término para referirse al desplazamiento que sufrían las clases bajas de ciertos barrios londinenses, como Islington, que eran sustituidas por nuevos habitantes de clase media o alta. La obra de Glass (1964) ha tenido mucha influencia en los estudios sociológicos, geográficos y urbanísticos del ámbito anglosajón, aunque en España se están aplicando sus estudios a la realidad nacional desde hace relativamente poco tiempo. Por ello, algunos estudiosos han propuesto términos alternativos, para no tener que importar el anglicismo, que se ajusten más al léxico español: es el caso, por ejemplo, de *elitización* (García Herrera 2001).

No obstante, habría que reflexionar en qué barrios de Barcelona se ha llevado a cabo la gentrificación, pues para que el proceso haya culminado la población trabajadora debe ser expulsada a otras partes de la ciudad y su lugar tiene que ser ocupado por ciudadanos pertenecientes a las clases más acomodadas. En lo que respecta al Raval, no parece que el proceso haya finalizado, pues

no son clases sociales altas las que se instalan [en] el centro urbano, sino una parte de las clases medias, constituidas fundamentalmente por personas jóvenes, con una edad alrededor de los treinta años, que se han incorporado al mercado de trabajo pero que no poseen una gran estabilidad laboral. Se trata de un colectivo que tal vez abandone el barrio al cabo de unos años para fijar su residencia en otro lugar, en especial si desean formar una familia. A escala de barrio, pues, opinamos que los gentrificadores del Raval constituirán un grupo bastante restringido. (Sargatal 2001)

Además, y a pesar de los derribos, de las remodelaciones, de las nuevas construcciones y del cambio de uso de algunos de los antiguos inmuebles, en el barrio sigue viviendo un porcentaje importante de población inmigrante de clase media-baja y continúa teniendo una mala imagen entre los habitantes de Barcelona, que siguen considerando el barrio como una zona peligrosa en la que confluyen la delincuencia, la prostitución y el tráfico y consumo de drogas.

Sí que, seguramente, podría utilizarse el término más acertadamente para referirse a Pueblo Nuevo, en especial a la zona en donde se construyó la Villa Olímpica, pues se produjo tras el derribo de las antiguas viviendas, fábricas y almacenes que allí se encontraban.

El cambio de modelo urbano que se produce en Barcelona se desarrolla a través de la demolición y remodelación de muchos bloques de los barrios del centro, con la eliminación de la imagen de la antigua ciudad para crear una nueva acorde a los nuevos tiempos. El detective, por lo tanto, va a perder sus señas de identidad en lo que a Barcelona se refiere:

las casas derruidas para la construcción de la ciudad de los atletas fingían ser decorado de una película sobre el bombardeo de Dresde o de cualquier otra ciudad suficientemente bombardeada. Aquella nueva ciudad ya casi no sería la suya, encerrada en una coordenada elemental que no tenía más norte que el Tibidabo, ni más sur que el mar y la Barceloneta. [...] la iglesia de Santa Mónica evidenciaba la cirugía estética que la convertiría en Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña, y a sus espaldas, la piqueta se cernía sobre el barrio del Raval para abrir caminos por los que se fueran los malos olores de la droga y el sida, la inmigración magrebí y negra. (Vázquez Montalbán 1988: 30)

Los personajes se mentalizan para el cambio que se anuncia, para los nuevos planes que hay preparados para la ciudad. Biscuter avisa al detective del nuevo modelo urbanístico que se piensa llevar a cabo y que está relacionado con el impacto de los olores que antes comentábamos: “Fíjese cómo están las cosas, que el otro día leí en un periódico que quieren tirar abajo medio barrio Chino, Perecamps para arriba, hasta empalmar con los barrios altos, para que circule el aire. Esto empieza a oler a cementerio” (Vázquez Montalbán 1988: 45-46).

Ya se estaba ultimando la planificación de esa nueva Barcelona, la que obligaba a derribar los edificios antiguos, destruía “la arqueología de la miseria” y expulsaba a sus habitantes, a “los viejos, los drogadictos, los camellos, las putas pobres, los negros, los moros” (Vázquez Montalbán 1988: 48). Barcelona no solo se prepara para cambiar su arquitectura, sino que también va a renovar la población que la habita, obligando a los sectores más marginados de la sociedad a desplazarse a otras partes de la ciudad, principalmente al extrarradio, a las zonas que no aparecen en las guías de viajes ni en los *souvenirs* y que, por tanto, no existen para la nueva imagen que quiere desarrollarse.

En *El delantero centro fue asesinado al atardecer* todavía no ha comenzado la remodelación del barrio Chino, aunque ese proyecto ya es conocido en toda la ciudad y se estaba llevando a cabo en Montjuic, espacio de vital importancia para la celebración de los Juegos Olímpicos por la ubicación en este lugar de instalaciones deportivas. Por ello, Vázquez Montalbán no se centra tanto en las repercusiones que tendrá este nuevo modelo urbanístico sino en los intereses que genera su desarrollo: se trata de intereses políticos, pero, sobre todo, de intereses económicos derivados de los grandes negocios de las empresas constructoras y la especulación urbanística.

En esta novela, desempeña un papel fundamental Basté de Linyola, el presidente de este club que, sin ser nombrado, es un trasunto del Fútbol Club

Barcelona. Basté de Linyola es un hombre procedente de la política y empresario, con negocios en la industria de la construcción, lo que remite de forma velada a Josep Lluís Núñez, presidente del club culé desde 1978 hasta 2000. Basté de Linyola, junto con sus socios, espera aprovecharse de la situación preolímpica de una Barcelona en la que el precio del suelo aún no se ha disparado y en la que todavía es posible hacer negocios con la finalidad de enriquecerse. Por ello, fija su atención en un club local modesto, el Centellas, presidido por Juan Sánchez Zapico, y cuyo estadio se sitúa en Pueblo Nuevo. La intención de este directivo es formar un equipo poco competitivo para aprovechar los malos resultados y los problemas económicos del club para vender su campo de juego. Esa es la razón por la que ficha a Alberto Palacín, un jugador de fútbol en horas bajas pero que, en sus mejores tiempos, jugó en el Barcelona y en otros equipos de primer nivel profesional, que sirve de coartada a Sánchez Zapico para demostrar que se interesa por mejorar la situación del club aunque sabe que Palacín ha atravesado una complicada lesión de rodilla y es adicto a la cocaína.

No obstante, sus planes parecen torcerse al comprobar cómo Palacín, lejos de ser una estrella acabada, consigue liderar el equipo y marcar importantes goles que permiten al Centellas ganar partidos. Pero como la buena forma del delantero supone un problema para los negocios urbanísticos de Basté de Linyola, los especuladores deciden asesinarlo, para que Sánchez Zapico tenga la justificación perfecta para poder vender al estadio, debido al gran trauma que eso va a significar para el club. Por ello, Palacín es asesinado en los vestuarios, de tal modo que parece que ha sido un robo que ha acabado de forma trágica.

La muerte de Palacín en el estadio le confiere un aura mítica, pues si en los anónimos enviados al club de cuya investigación se ocupa Carvalho se manifiesta que el delantero centro ha “usurpado la función de los dioses que en otro tiempo guiaron la conducta de los hombres” (Vázquez Montalbán 1988:

12), la muerte en ese templo moderno que constituye el estadio (Cid Abasolo y Rivero Grandoso 2012) supone la definitiva mitificación, el último paso para instalarse en este particular Olimpo y permanecer allí en el imaginario cultural. De hecho, Vázquez Montalbán comparó en otras obras el fútbol con la religión, proponiendo el deporte rey como el culto mayoritario del siglo XXI, promovido por los intereses económicos y comerciales de la FIFA, la Asociación Internacional de Federaciones de Fútbol⁶²:

Es previsible que en el próximo siglo uno de los mercados más activos sea el de las religiones, y frente a las religiones tradicionales, obsoletas, plastas, ya se alzan sectas de muy diversos tipos que proponen espiritualidades *prêt-à-porter*, y entre esas religiones laicas en Europa el fútbol tiene un porvenir inmenso, dotado como esta de catedrales, feligresía y tramas mediáticas y comerciales dispuestas a que el apostolado futbolístico prospere. (Vázquez Montalbán 2005: 112)

El crimen es la confirmación de las intenciones que esconde el grupo de especuladores y del poder que ostentan, peligrosos personajes sin escrúpulos a los que no les importa asesinar para conseguir lo que se proponen. Es una de las razones por las que el desencanto de Vázquez Montalbán es mayor, pues si bien en obras anteriores personajes como Antonio Jaumá o Carlos Stuart Pedrell se rebelaban contra su propio mundo como demostración de sus remordimientos de conciencia, en esta novela personajes como Basté de Linyola o Germán Dosrius no parecen nada arrepentidos de sus actos y, por lo tanto, no es esperable un cambio en sus conductas como los de los casos mencionados. El propio narrador relaciona las actitudes de un periodo y otro, a partir de un sueño del detective, y llega a la conclusión de que en estas décadas ya no hay lugar para la conciencia o el arrepentimiento:

⁶² El nombre proviene de las siglas, en francés, de Fédération Internationale de Football Association.

La raza de los ricos con mala conciencia se había extinguido, acorralada quizá por la de los que tienen mala conciencia por no ser ricos. Basté de Linyola o Camps O'Shea eran las personas inteligentes más peligrosas que había conocido, salían del bien y para entrar en el del mal [*sic.*] y viceversa, sin otro requisito que cambiar de lenguaje o de silencio. (Vázquez Montalbán 1988: 185-186)

Es, por tanto, un mensaje desolador sin margen para la esperanza, en una dura crítica a los especuladores sin escrúpulos que hacían negocios con la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona.

Durante la novela, Basté de Linyola defiende en una conferencia la necesidad de las obras urbanísticas que se preparan para crear una nueva Barcelona, capaz de albergar los Juegos Olímpicos y de proyectar una imagen moderna al mercado internacional para situarse en él como producto, como ciudad acorde a los nuevos tiempos, y de forma cínica pide a los políticos que dejen a los constructores hacer, que no pongan freno a la remodelación de la ciudad que pretenden llevar a cabo:

—La democracia nos obliga a pensar sobre lo hecho y adoptar un criterio posibilista. Fueron muchos los que en el pasado dijeron: hay que destruir tanta mezquindad y construir sobre las destrucciones. Pero ninguna ciudad puede destruir ni siquiera sus partes peores sin causar perjuicios mayores que los beneficios a obtener. Hay que aceptar la buena y la mala herencia del pasado y practicar un urbanismo y una arquitectura de dignificar lo dignificable y derruir sólo lo estrictamente destruible. Siempre desde la filosofía que traducen dos slogans omnipresentes en los cuatro puntos cardinales de la ciudad. *Barcelona més que mai* y *Barcelona, posa't guapa*. En efecto, Barcelona más que nunca y Barcelona, ponte guapa. Más que nunca, porque nunca como ahora podemos dar un salto hacia el futuro activado por el desafío olímpico, y Barcelona, ponte guapa, porque esta ciudad será el escaparate de Cataluña y de España en mil novecientos noventa y dos y está en juego una imagen publicitaria en el gran mercado universal de la imagen. [...] Esta ciudad puede crecer o paralizarse y eso depende de que con la coartada de vigilar la especulación, de defender a la ciudad de los especuladores, se pase por el rasero de la suspicacia, de la sospecha, toda iniciativa de crecimiento y se caiga en la peor de las tesis: ni hacer, ni dejar hacer. (Vázquez Montalbán 1988: 101-102)

Basté de Linyola justifica la construcción en la ciudad y la modificación del modelo urbano amparándose en la democracia, como si el cambio de sistema político fuese la causa del interés especulador del empresario. El constructor cita los eslóganes de la ciudad para la remodelación de Barcelona: era la publicidad con la que el Ayuntamiento barcelonés pretendía involucrar a la ciudadanía en los cambios que iban a deparar una nueva Barcelona de cara a las Olimpiadas, el “escaparate”, como el propio Basté de Linyola la denomina, de Cataluña y España ante el mundo⁶³.

Vázquez Montalbán, a través de la configuración del personaje de Basté de Linyola, denuncia el principal problema que él consideraba que implicaría el nuevo modelo urbanístico. A pesar de que la reforma suponía una serie de avances para la ciudad –como así lo manifiesta el crítico de arquitectura Llàtzer Moix, que destaca que la remodelación “ha permitido reequilibrar la ciudad y abrirla al mar, completar la urbanización de la montaña de Montjuïc, renovar la estructura de servicios subterráneos y cerrar el anillo de rondas que alivia y redistribuye el tráfico urbano” (1994: 10)–, el escritor catalán cree que el nuevo modelo urbanístico está más orientado a servir de imagen publicitaria hacia el exterior que a resultar realmente funcional para sus habitantes. Que la ciudad se convierta en un escaparate no supone nada positivo, ya que el espacio urbano se va a reducir precisamente a eso: a la pérdida de parte de sus elementos históricos para crear una imagen exportable, que pueda satisfacer y agradar al posible visitante, al turista, que va a ser quien consuma esa nueva ciudad hecha a partir de otros modelos urbanos contemporáneos, que comparten similares características, todas ellas fruto de los procesos de globalización que homogeneizan las zonas centro de las ciudades, en especial en lo referente a las tiendas y a los locales de restauración:

⁶³ Resina estudia el proceso de propaganda que llevó a cabo el Ayuntamiento de Barcelona sobre los cambios que se iban a producir en el espacio urbano (2008: 215-219).

Las calles de numerosas capitales europeas están pobladas por negocios, tiendas y establecimientos que uno puede encontrar en Madrid, Ámsterdam o Bucarest. Tomar un café en Starbucks o comprar una camiseta en Zara suponen acciones banales que pueden tener lugar en numerosos escenarios occidentales. (Muñoz Carrobles 2014: 87-88)

Este paso que da Barcelona hacia la globalización lo hace en detrimento de edificios y barrios históricos, como el Raval, lo que significa la pérdida del paisaje de la infancia de Carvalho, o la del propio Vázquez Montalbán. Además, como hemos señalado, esta reconstrucción afectaba directamente a las clases trabajadoras, que se veían desplazadas del barrio donde habían desarrollado su trabajo y su vida.

Esta posición contraria al modelo urbano que se implantó en Barcelona la mantuvieron otros autores, como refleja Castellanos al referirse a la obra *Olores* [Olores]⁶⁴ (2000) de Josep Maria Benet i Ornet: “el único objetivo de esta operación es vestir estéticamente la ciudad, crear una nueva Barcelona, aunque sea a costa de sus habitantes, erradicando la vida popular porque la vida popular no resulta lo bastante presentable para la ciudad postmoderna” (Castellanos 2002: 201).

Antes de proseguir con la descripción que ofrece Vázquez Montalbán de la transformación de Barcelona en las siguientes novelas, conviene detenernos en las diferencias sociales que se recogen en esta obra, que resultan especialmente interesantes porque aparecen representadas geográficamente en el espacio urbano de la capital catalana. Es el caso de Alberto Palacín, que vive en una modesta pensión de la calle San Rafael, en el barrio Chino, y que pretende encontrar a su ex mujer y a su hijo al llegar a Barcelona. El contraste de la pensión en la que vive el delantero con las zonas en las que los busca demuestra la recurrencia de este tema en la narrativa de Vázquez Montalbán,

⁶⁴ Resulta muy ilustrativo el título, pues hace hincapié, como también lo hizo Vázquez Montalbán, en los aspectos sensoriales referentes al olfato, una característica que se pierde sin ninguna posibilidad de ser recuperada. De hecho, en una de las novelas se bromea con la necesidad de abrir un museo que contenga los olores de la ciudad.

que señala de este modo las desigualdades existentes en la sociedad barcelonesa. Palacín, que duerme en el mismo edificio en el que lo hacen prostitutas y drogadictos, acude a “una casa de semilujo, en un barrio de semialto *standing*” (Vázquez Montalbán 1988: 22) a preguntar por su hijo y por su ex mujer, pero ya no viven allí. La zona, situada entre el Ensanche y el Tibidabo, no termina de ser un espacio reservado exclusivamente a la clase alta, sino que parece más bien una urbanización de burgueses sin ingresos exorbitantes. Aun así, la comparación con la pensión en la que duerme el futbolista demuestra la estratificación de las clases sociales en el espacio urbano: la miseria y la marginación en el barrio Chino, como ya se ha señalado, y entre el Ensanche y el Tibidabo –ambas zonas caracterizadas por ser barrios de población mayoritariamente burguesa– viviendas para ciudadanos de clase media-alta, con portero físico, garaje y ascensor para el servicio.

También se denuncia el distinto trato de la justicia según la procedencia social de los sospechosos. Este tema aparece con frecuencia en las novelas protagonizadas por Carvalho, pues el detective nunca informa a la policía acerca del culpable de un crimen, sino que solo rinde cuentas ante su cliente. De todos modos, aunque quisiera entregarlos ante la justicia, el poder de algunos de los criminales impide que cualquier investigación pueda llegar a buen puerto, por lo que no hay ninguna posibilidad de que puedan ser detenidos, y, por tanto, sus actos quedan impunes.

En *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, la situación es todavía peor, ya que no solo no se resuelve correctamente el crimen, sino que se escoge como cabeza de turco a dos personajes marginales adictos a las drogas: una prostituta y su chulo. A pesar de no haber cometido el asesinato de Palacín, ambos son sospechosos por su relación con la víctima. Sin embargo, la policía detiene como culpable a la muchacha, Marta Becerra, ya que el chico, Marçal Lloberola, pertenece a una familia dueña de una gran fortuna y de negocios en el puerto y en los desguaces. Como la prostituta ha sido rechazada por su familia, no tiene

nadie a quien acudir y, a pesar de no haber cometido el crimen, la policía, mediante el uso de la fuerza, logra que confiese.

En esta historia, Vázquez Montalbán no solo denuncia las desigualdades sociales, sino que también se centra en la diferente manera en que son tratadas las personas ante la ley, en un caso en el que, de nuevo, los verdaderos culpables quedan impunes.

La siguiente novela, *El laberinto griego* (1991), retoma el carácter paródico, incluso esperpéntico, iniciado en *El Balneario* y que continuará en otras obras de la saga. En ella, el detective debe encontrar, por el encargo de la francesa Claire Delmas, a Alekos, un joven griego al que ella califica como “el hombre de su vida” (Vázquez Montalbán 1991: 12).

En esta obra, Carvalho contempla cómo Barcelona se va convirtiendo en una ciudad escaparate (Peñalta Catalán y Prada Trigo 2014), en la que se produce “la ficcionalización del mundo” y “su desrealización aparente” (Augé 1998: 16):

Pateó los callejones abandonados a su historia inútil, en busca de la ciudad remozada para actuar como escaparate olímpico. La catedral se asomaba, aunque distante, a las obras de un parking subterráneo que permitiría aumentar el número de japoneses que la visitarán antes que llegara el año dos mil. Les rogamos disculpen las molestias. (Vázquez Montalbán 1991: 61)

No pasa desapercibida, a pesar de que la crítica no ha hecho hincapié en este aspecto, la nacionalidad de los personajes y su relación con los inminentes Juegos Olímpicos: Alekos, el artista, simboliza las Olimpiadas de la Antigüedad clásica, mientras que Claire y Georges Lebrun, los franceses que lo buscan, representan los Juegos Olímpicos modernos, auspiciados por el barón de Coubertin a finales del siglo XIX. De hecho, Lebrun trabaja como comisionado

de la ORTF⁶⁵ para negociar los acuerdos de explotación comercial de los programas, por lo que desde el principio de la obra se revela el carácter mercantil de los Juegos Olímpicos actuales. Barcelona se convierte, pues, en el espacio en el que los franceses, que no son aristócratas pero sí que poseen un elevado estatus socioeconómico –como demuestra, por ejemplo, el hecho de que se alojen en el Hotel Palace–, buscan, en principio, a Alekos, aunque más tarde se descubre que Lebrun está interesado en encontrar a otro joven griego, Dimitros, que fue a Barcelona con Alekos: de este modo, y a través de la alegoría, los actuales Juegos Olímpicos persiguen, en la ciudad de Barcelona, imitar a las antiguas Olimpiadas, aunque obviamente el resultado es distinto. Las diferentes clases sociales a las que pertenecen franceses y griegos suponen un punto de partida que invita al lector a recapacitar sobre la distinta finalidad que tendrá la celebración de los Juegos Olímpicos: el carácter bohemio y artístico de los griegos contrasta con la procedencia de los franceses, por lo que se intuye que el aspecto lúdico y admirable de las mitificadas Olimpiadas clásicas nada tendrá que ver con los actuales Juegos Olímpicos, motivados más por el negocio que generan a su alrededor que por su importancia como evento deportivo. Este es uno de los principales puntos que denunció Vázquez Montalbán, la apropiación por parte del sistema capitalista de eventos deportivos, como el fútbol y sus torneos internacionales o las propias Olimpiadas, para explotarlas económicamente. El evento, por tanto, queda en un segundo plano y son los negocios que se organizan en torno a este los que adquieren una mayor relevancia. Es el caso, por ejemplo, de la especulación urbanística que surgió en Barcelona alrededor de los Juegos Olímpicos, un hecho sin relación directa con el deporte, pero que se desarrollaba en paralelo a la preparación del evento deportivo. Vázquez Montalbán, como intelectual

⁶⁵ Vázquez Montalbán se refiere a la Office de Radiodiffusion Télévision Française, que como tal ya había desaparecido a finales de 1974, dando lugar a nuevos entes, como la Télévision Française 1 (TF1).

comprometido con las ideas marxistas, no critica el evento deportivo en sí, sino el uso que el capitalismo hace de él para llevar a cabo negocios que, como en este caso, afectan directamente a una parte de los ciudadanos, que ve transformado el barrio donde viven.

Como apuntan Peñalta Catalán y Prada Trigo, “la celebración de un mega-evento es una oportunidad para acometer cambios de mayor calado en la ciudad, desde nuevas infraestructuras de transporte y servicios hasta nuevos edificios (en muchos casos de arquitectos de renombre) o zonas verdes” (2014: 145). No obstante, en el caso de la remodelación de Barcelona orquestada a partir del diseño de Oriol Bohigas⁶⁶, esos cambios suponían, según criticaba Vázquez Montalbán, la expulsión de los habitantes marginales y de las clases trabajadoras del centro de la ciudad. La ciudad de Pepe Carvalho pierde su sentido cuando su paisaje, tanto arquitectónico como humano, desaparece, lo que produce en el detective una progresiva pérdida de identidad. De ahí surge su animadversión hacia los Juegos Olímpicos, no por su aspecto deportivo, sino por la transformación que experimenta Barcelona y que se ceba, de nuevo, con los más desprotegidos.

En *El laberinto griego*, esa distinción entre las Olimpiadas clásicas y los Juegos Olímpicos actuales sufre un giro al aparecer muerto Alekos por sobredosis, una vez que el detective ya lo ha encontrado y lo ha dejado con Claire. Cerca del final Carvalho sabrá que ha sido Claire la culpable de la muerte del griego, su asesina, por lo que la representación del paradigma actual de los Juegos Olímpicos queda configurada como despiadada y, lo que resulta

⁶⁶ Bohigas enumeraba así las actuaciones que se estaban llevando a cabo en el Raval, barrio que pone de ejemplo de proyecto de planificación urbanística: “la restauració i la utilització de la sèrie de edificis públics i la urbanització dels espais intersticials que configuren un itinerari des del Liceu a la Plaça de la Universitat (arquitectes, Lluís Clotet i Òscar Tusquets); els estudis de rehabilitació dels habitatges del carrer de Ponent (arquitectes, Francesc Bassó, Carles Díaz, Lluís Pérez i Santiago Vives) i del Carrer Nou; l’enllaç de la Rambla amb el passeig de Colom, que prové del projecte del moll de la Fusta, i la sèrie de treballs dels arquitectes dels serveis municipals, com el jardí d’Emili Vendrell i les places del Pedró, del Canonge Colom, de Folch i Torres i de Sant Pau del Camp” (Bohigas 1985: 207).

más llamativo, mata al referente griego, por lo que, en el plano simbólico, se aleja de él para perseguir beneficios económicos.

En esta obra se recogen los cambios que va experimentando Barcelona ante la proximidad del inicio de los Juegos Olímpicos y se describe su impacto en la imagen tradicional de la ciudad, como explica el narrador refiriéndose al Moll de la Fusta: “Edificios neoclásicos al servicio del poder militar, alguna pincelada neogótica, comercios marítimos, una plaza neorromántica, el escaparate de posmodernidades que configuraba la remodelación del paseo culminado por la gamba gigantesca del diseñador Mariscal” (Vázquez Montalbán 1991: 67).

La transformación de Barcelona se centra en esta novela especialmente en el barrio “industrial y popular” (Vázquez Montalbán 1991: 72) de Pueblo Nuevo, donde el detective y sus clientes franceses se aventuran por la noche, entre las viejas naves industriales que, de manera humorística, han cambiado su uso y ahora son el espacio en el que desfilan modelos, se realizan coreografías e, incluso, aparece Mariscal, que tras haber realizado su famoso bogavante en el Moll de la Fusta prepara ahora, en un episodio caracterizado por su humor absurdo, una alcachofa gigante.

La escultura de Mariscal es también relevante en el relato “El exhibicionista”, protagonizado por Carvalho e incluido en el libro *El hermano pequeño* (1994). En este cuento, una clienta –también francesa– contrata al detective para encontrar a un exhibicionista que se mostró desnudo ante ella en París y que ahora se ha desplazado a Barcelona, al parecer por motivos de trabajo. El detective y su clienta realizan un *tour* por la ciudad para intentar localizarlo, y de este modo visitan los espacios de interés turístico en los que sería más probable que apareciese el exhibicionista. El barrio Chino, las plazas de San Felipe Neri, de España y de Sants, el Patio del Claustro de la Catedral, las principales obras de Gaudí como la azotea de La Pedrera o el parque Güell –Carvalho la convence de que el exhibicionista no estará rondando la Sagrada

Familia, por lo que la obvian– y el Velódromo de Horta se convierten en los escenarios en los que el detective y su clienta buscan, sin éxito, al exhibicionista. Son espacios turísticos, símbolos y monumentos de Barcelona, que, no obstante, no aparecen ensalzados ni descritos con epítetos elogiosos: el narrador, como máximo, realiza algún comentario irónico, pero no hay ninguna alabanza por parte de este ni por parte de Carvalho, ni, lo que todavía resulta más sorprendente, por la clienta, que puede transitar por la ciudad como una turista, pues no vive en Barcelona, y ve esos monumentos por primera vez, por lo que sería esperable algún comentario sobre el espacio que observa.

También visita con su clienta las recientes ruinas de los Juegos Olímpicos, como el Estadio de Montjuic o la Vila Olímpica, pero sin encontrar a la persona que buscan. Decepcionados y ya casi dándose por vencidos, van al Moll de la Fusta, donde Carvalho le cuenta brevemente a la mujer francesa la historia de la ciudad, desde el mismo punto de vista que ha manifestado a lo largo de las obras, por lo que resulta interesante reproducir aquí la cita:

allí arriba el castillo militar, símbolo de la represión y los fusilamientos, como vigilando la escena, aunque se haya disfrazado de parque de atracciones; inmediatamente la estatua de Colón, una concesión a la estética pompier y al desafío de la altura según las pautas francesas del siglo XIX; edificios del poder militar junto a una plaza romántica como la de Medinaceli; casonas dedicadas a comercios marítimos más o menos náufragos; palacetes neogóticos; callejas abiertas hacia la Barcelona vieja y pobre y gótica; el edificio de Correos y el inicio de lo que quiso ser Wall Street barcelonés; Vía Layetana, iniciada por la burguesía industrial sobre los solares de lo que fue mercado de cerdos. Y ahora este paseo mediterráneo sobre túneles de tráfico ruidosos y feroces y esta invitación al *dolce far niente*, a las tapas de calamar y la cerveza fría en los restaurantes acogidos a la sombra protectora del bogavante risueño del diseñador Mariscal. (Vázquez Montalbán 1994a: 109-110)

A pesar de la brevedad, Vázquez Montalbán resume con claridad el planteamiento a partir del cual configura la ciudad de Barcelona en la saga protagonizada por Carvalho: el carácter histórico y la división por clases sociales de la urbe. Los lugares más emblemáticos de Barcelona son analizados

a partir de su función histórica –como el castillo de Montjuic– y el desarrollo económico que llevaban aparejados –como la influencia de la burguesía industrial. El detective se detiene finalmente en el paseo en el que se encuentran, espacio ahora para el turista y el paseante en torno al que se ha abierto un considerable número de bares y restaurantes, al cobijo del bogavante de Mariscal.

Justo cuando parecía haber perdido toda esperanza, la clienta encuentra por fin al exhibicionista, y ambos a su vez muestran sus cuerpos desnudos, mientras Carvalho se marcha. Que el exhibicionista escoja ese lugar para desnudarse impudicamente se relaciona con la colocación de la escultura de Mariscal a raíz de la celebración de los Juegos Olímpicos, pues, como se puede apreciar, resultaba una obra que no agradaba nada a Vázquez Montalbán y que para él reunía las peores características de la nueva Barcelona que se ha creado a partir del mega-evento olímpico. En este sentido, el bogavante de Mariscal es un símbolo de la nueva ciudad: superficial, centrada más en la imagen que va a exportarse al exterior que en la funcionalidad y la comodidad de los propios habitantes. En definitiva, una ciudad de diseño preocupada principalmente por atraer a turistas e inversores extranjeros.

Volviendo a *El laberinto griego*, Pueblo Nuevo aparece como un barrio en plena destrucción, en cuyos solares se construirán instalaciones para los Juegos Olímpicos, para renovar la apariencia de un barrio que había perdido su carácter industrial debido a la disminución de estas actividades frente al sector servicios. Cerca de la Rambla de Pueblo Nuevo se edificaba la Villa Olímpica, cuyo nombre oficial, la Vila Olímpica de Poblenou, remite a su localización. Aquí sí se lleva a cabo el proceso de gentrificación que renueva no solo el aspecto del barrio, sino también, y especialmente, a sus habitantes.

Vázquez Montalbán aprovecha la nacionalidad de los personajes a los que se busca y el origen de las Olimpiadas para recuperar algunos mitos de la tradición griega, ayudado por las posibilidades que le ofrecía la propia ciudad.

De este modo, se alude a Icària, el barrio que es demolido para crear la Villa Olímpica, y a su carácter mítico, como espacio donde los trabajadores residían y en donde buscaban su particular utopía. La demolición de este barrio suponía, como han manifestado algunos historiadores, arquitectos y urbanistas, la pérdida de un patrimonio cultural destacable, sobre todo algunos inmuebles que por sus características arquitectónicas hubieran merecido permanecer en la ciudad para mantener en el espacio urbano barcelonés ese amplio catálogo de edificios de diferentes épocas históricas, tendencias artísticas y funcionalidades. Con su derribo, Barcelona no solo perdía una parte de su historia, sino también de su patrimonio artístico y cultural. Como afirma Caballé:

En ningún momento del proyecto de la nueva Vila Olímpica se valoró el potencial patrimonial existente y las posibilidades de su posible adaptación. Del pasado industrial del barrio tan sólo se preservó la chimenea de la antigua fábrica Folch. ¡Qué fácil resulta salvar chimeneas para rememorar el carácter fabril! ¡Con los pocos metros cuadrados que ocupan y el valor simbólico que imprimen! Pero algunas piezas de la arquitectura industrial del barrio de Icària, como la propia fábrica Folch, o los almacenes de Crèdits i Docks, o la antigua fábrica Rocamora (después Ford y más tarde Motor Ibérica), eran piezas realmente singulares y que hoy, difícilmente escaparían de estar entre los bienes catalogados protegidos. (2010)

Este mito de Icària, por tanto, pierde su sentido y cede su espacio, como hace notar uno de los personajes de la obra, al mito del Olimpo, en el que ahora no vivirán los dioses, sino los héroes de los eventos deportivos de los Juegos Olímpicos.

También aparece el mito del laberinto, que es en lo que se convierte esa Barcelona preolímpica, entre la destrucción y construcción de los barrios: solares todavía sin edificar y almacenes antiguos forman parte del extraño decorado por el que transitan los personajes de noche, lo que dota al espacio de un carácter todavía más siniestro que se torna en esperpéntico al descubrir el detective y sus clientes lo que se lleva a cabo en esas naves industriales.

Otros mitos que se desarrollan en la novela, aunque sin tanta incidencia en el medio urbano, son el de Pigmalión –que se atribuye a sí mismo Lebrun, para el que Dimitros es su escultura– y el de Prometeo –encarnado por Carvalho, como veremos más adelante.

La destrucción de Pueblo Nuevo y, sobre todo, el derribo de zonas del barrio Chino generan en Carvalho la sensación de confusión, de impotencia al ver que la ciudad en la que vive, la que conoce, en la que creció y en la que trabaja está desapareciendo. Para el detective, en esa novela, Barcelona es “una ciudad que se le moría en la memoria y que ya no existía en sus deseos. Se muere una ciudad en la que era necesaria la compasión y nace una ciudad en la que ya sólo tendrá sentido la distancia más corta entre el comprarse y el venderse a sí misma” (Vázquez Montalbán 1991: 132). La ciudad cambia por la celebración de los Juegos Olímpicos, como también cambian los antiguos personajes revolucionarios, que hoy trabajan al servicio del sistema para preparar el mega-evento deportivo. Es el caso del coronel Parra, que ahora es el “supremo hacedor en uno de los cientos de locales al servicio de los cientos de organismos dedicados a una perfecta organización olímpica” (Vázquez Montalbán 1991: 42).

La ciudad del detective se va destruyendo poco a poco, no solo por los cambios que se producen en el barrio Chino, sino también por la desaparición de algunos de los personajes que han constituido parte fundamental de su mundo. Si Bromuro muere al final de *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, es Charo la que, en *El laberinto griego*, abandona al detective para irse a Andorra a trabajar como supervisora en el hotel de uno de sus clientes. Charo es consciente de que se está haciendo vieja para seguir trabajando en la prostitución y de que su relación con el detective no parece satisfacerle a él, por lo que abandonar el barrio Chino, donde abundan los malos olores y la miseria, para ir a Andorra resulta ser la decisión más sensata.

Ante este panorama, Carvalho se aferra a todo lo que le resulta familiar, a todas las pocas cosas que le recuerdan una época anterior. Es el caso de la linterna que lleva consigo a la aventura de las naves y los almacenes en Pueblo Nuevo. Tras descubrir a Alekos y Dimitros, se marcha para dejar intimidad a los dos franceses y les presta su linterna para que puedan salir de allí sin dificultad, lo que nos remite al mito de Prometeo y a cómo este les lleva el fuego a los hombres, solo que, en vez de ser castigado por los dioses, Carvalho debe sufrir la citación del comisario Contreras. No obstante, al día siguiente, la pérdida de la linterna, un objeto propio y que concibe como familiar, le resulta traumática, y el hecho de recuperarla le parece necesario para poder tener más confianza en un espacio en el que todo lo que conocía está siendo sustituido por edificios modernos y esculturas de diseño. Por ello, cuando se encuentra en comisaría con Contreras, se la lleva, disimuladamente, de nuevo a su casa.

Sabotaje olímpico (1993) es seguramente la obra más delirante del ciclo carvalhiano, en la que los elementos absurdos se manifiestan con más claridad y es una novela que cabe “cómodamente dentro de la órbita de la subnormalidad” (Colmeiro 2014: 143). Esta obra transcurre durante la celebración de los Juegos Olímpicos, y en ella aparecen conocidos personajes de la vida pública nacional e internacional.

Con el inicio de las Olimpiadas, el detective decide cerrar su despacho, dar vacaciones a Biscuter para que haga un curso de cocina en París y recluirse en su casa de Vallvidrera, para evitar la invasión de periodistas y cámaras de televisión que se acumulan en las Ramblas. Sin embargo, la entrada a la fuerza de un nutrido grupo de personas para llevar al detective ante algunos dirigentes del Comité Olímpico Internacional (COI) lo obliga a abandonar su casa. Allí, el presidente del COI, Juan Antonio Samaranch, le pide que investigue los sabotajes que se están produciendo en los Juegos Olímpicos, a cada cual más estrambótico: desapariciones, el récord de Ben Johnson en seis segundos y cuatro décimas, la suplantación racial (al parecer el 40% de los

negros que participan en las Olimpiadas no lo son, sino que se disfrazan por la popularidad y los éxitos que consiguen los deportistas de esta raza)... Carvalho acepta con la condición de que, una vez resuelto el caso, derriben la antena de telecomunicaciones diseñada por Foster⁶⁷, situada cerca de su casa.

Vázquez Montalbán vuelve a criticar la participación de Samaranch⁶⁸ en la política internacional y el maquillaje de su carrera, ya que denuncia que el que otrora fuera ministro franquista ahora resulta ser un catalán universal, y lo compara con Salvador Dalí:

Samaranch había conseguido ese estatus y pasaba a ser el primer franquista que llegaba a la categoría de catalán universal, porque el otro posible competidor para tan olímpico cargo, Salvador Dalí, ya era universal y catalán antes de hacerse franquista y en cambio Samaranch había sido franquista antes de presumir de catalán y de que le hiciera universal la alegre pandilla del COI y la angustia metafísica de sus compatriotas, acomplejados porque los únicos catalanes universales que quedaban eran unos cuantos tenistas inseguros y algunos cantantes de ópera. (Vázquez Montalbán 1993: 25)

El retrato de Samaranch insiste en la crítica que hizo Vázquez Montalbán a la presencia de altos cargos como él en instituciones públicas y organizaciones internacionales, ya que demostraba que los dirigentes del Régimen franquista no solo no habían sido juzgados por sus actos, sino que además continuaban ostentando y ejerciendo el poder desde el mismo puesto o desde otros de similar posición.

Junto a Samaranch aparecen otros destacados políticos, como el ministro José Luis Corcuera⁶⁹ y el Secretario de Estado en materia de seguridad en

⁶⁷ Se trata de “una estructura con las instalaciones situadas en su exterior, en lugar de en su interior, como solía hacerse anteriormente; una torre de hormigón y metal, con 268 metros de altura, compuesta por un fuste y trece plataformas sobre las que se colocarían las antenas parabólicas. El conjunto iba rematado por otras antenas, en su parte superior. La torre serviría las señales televisivas y radiofónicas, radioenlaces, comunicaciones internas de la ciudad, unidades móviles, etc.” (Moix 1994: 161).

⁶⁸ Ya lo había hecho en *La soledad del manager*, cuando un personaje señala precisamente este cambio intencionado en la carrera y la ideología del político.

⁶⁹ Ministro del Interior del PSOE de 1988 a 1993.

España Rafael Vera⁷⁰, el rey Juan Carlos I, la princesa Ana del Reino Unido, el presidente de los Estados Unidos George Bush, Nelson Mandela, el Papa Juan Pablo II, y un largo etcétera de personajes que son caricaturizados y parodiados.

Los espacios de Barcelona que están presentes en la novela son escenarios de disparatadas tramas que tienen lugar en ellos, como el Rompeolas en el que Carvalho se cita con el coronel Parra, y desde donde este se tira al mar y encuentra un submarino del COI, con políticos y miembros del Comité Olímpico Internacional en su interior. También la estatua de Colón, uno de los símbolos de la ciudad, adquiere un papel protagonista en la historia, ya que el detective debe subir a lo alto del monumento en el ascensor, porque unos independentistas catalanes tienen secuestrado a Samaranch: Carvalho lo libera, a pesar de que conoce su pasado franquista, y, por lo tanto, sabe que fue uno de los responsables del Régimen que ejercía la represión sobre él cuando participaba en organizaciones comunistas. Sin embargo, en esta historia delirante, descubre que en realidad no se trata del propio Samaranch, sino de un aparcero suyo disfrazado con una máscara del rostro de Samaranch.

La fuente Jujol, situada en la plaza de España, es otro de los espacios relevantes de la obra, pues bajo ella se sitúa el búnker en el que permanecen escondidos los personajes desaparecidos, como Samaranch, Corcuera, Ana de Inglaterra o Nelson Mandela. La fuente y la plaza de España, que es definida como “horrible en su mismidad, a pesar del talento de su diseñador y de lo costoso de la restauración” (Vázquez Montalbán 1993: 125), están a disposición de las transformaciones creativas que se permite Vázquez Montalbán para ilustrar de manera paródica el impacto que suponía la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona.

El detective también visita el barrio Chino, donde encuentra al coronel Parra en un contenedor, fingiendo estar muerto. El barrio, su barrio, ha

⁷⁰ Ocupó este cargo de 1986 a 1994, hasta que estalló el caso de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL).

cambiado hasta ser casi irreconocible, en el afán institucional de ocultar la miseria de la vista de los turistas:

El barrio había sido pasteurizado. La piqueta había empezado a derribar manzanas enteras y las putas perdidas sin collar se habían quedado sin fachadas en las que apoyar el culo en las largas esperas de clientes disminuidos económicos y psicológicos. Las putas más viejas fueron incitadas a reconvertirse por el procedimiento de matricularse en la Universidad Pompeu Fabra o irse de vacaciones, y los bares más cutres, una de dos, o clausurados o reconvertidos en *boutiques* de filosofía de la cadena *Il pensiero devole* (El pensamiento débil), dado que buena parte de las instalaciones de la nueva Universidad se ubicarían en lo que habían sido ingles de la ciudad. Convenía que el mirón olímpico no se llevara de Barcelona la imagen del sexo con varices y desodorantes insuficientes. (Vázquez Montalbán 1993: 72)

La imagen de Barcelona ya ha cambiado para intentar adecuarse a los nuevos tiempos y al escaparate que suponía el mega-evento, por lo que la ciudad del pasado, aquella en la que el detective se crio, va perdiendo sus principales elementos. La celebración de un mega-evento como los Juegos Olímpicos, de tanta trascendencia y seguimiento en el mundo entero, suponía una serie de ventajas para Barcelona:

La promoción de la propia ciudad, acaparando por unos meses la atención de los medios de comunicación y “vendiéndola” al resto del mundo, es una oportunidad para darle una visibilidad que puede presentar grandes beneficios de cara a aspectos como la atracción de turistas o la captación de inversiones del exterior. (Peñalta Catalán y Prada Trigo 2014: 145)

No obstante, la nueva imagen de Barcelona se desarrolla a partir de unos cambios en los que los edificios antiguos y las viejas fábricas desaparecen para ceder su lugar a nuevos hoteles, edificios construidos por famosos arquitectos y esculturas de Mariscal. Vázquez Montalbán no acepta el derribo indiscriminado de inmuebles que habían marcado una época en la ciudad, pero, sobre todo, rechaza la expulsión de la clase trabajadora del centro de Barcelona que se ve obligada a abandonar sus barrios por la desaparición de un importante número

de industrias y, por tanto, de sus formas y medios para ganarse la vida. Para el escritor catalán, la remodelación del barrio Chino “significa una agresión, un hachazo a lo que era el antiguo espíritu de una Barcelona. Significa la destrucción de unas señas de identidad concretas” (Colmeiro 2013: 109).

Dumais (2009) se ha referido a este hecho como a la pérdida de autenticidad de la ciudad, empleando la terminología de MacCannell (1973) de “staged authenticity”, es decir, una autenticidad fingida con la que se busca agradar especialmente a los turistas, lo que el propio Vázquez Montalbán definía como simulacro.

El nuevo modelo de ciudad que surge está caracterizado por el mega-evento que motiva la reforma urbanística de Barcelona, lo que la convertirá, como indican Peñalta Catalán y Prada Trigo (2014: 144-147), en una ciudad espectáculo con vistas a permanecer como una ciudad escaparate; esto es, los Juegos Olímpicos sirven como reclamo para captar la atención de ciudadanos de todo el mundo, y el espectáculo deportivo es la razón por la que se ha remodelado la ciudad, de tal modo que esta se publicita a través de sus nuevas construcciones y de los nuevos servicios para atraer a turistas e inversores.

Es lo que otros autores han denominado como ciudad-marca, en la que se desarrolla, por motivos principalmente económicos, una marca aparejada a la urbe, con una serie de símbolos, emblemas e iconos, de tal manera que la ciudad quede singularizada a partir de esos aspectos, a pesar de la creciente homogeneización del centro de las ciudades por el tipo de arquitectura o, como ya se ha señalado, por la presencia de las mismas tiendas, cafeterías y restaurantes pertenecientes a multinacionales que se pueden encontrar en prácticamente cualquier espacio urbano.

Las ciudades-marca funcionan por sí solas aun a riesgo de convertirse (si no lo son ya) en meros parques temáticos, pero el siglo XXI es ya y seguirá siendo el siglo de las marcas y en efecto parece que ése es el camino que van a tomar

muchas ciudades reales para convertirse en ciudades imaginarias e imaginables. (Muñoz Carrobles 2008: 46)

Justamente, lo que Muñoz Carrobles trata como “parques temáticos”, muchos investigadores lo han llamado *disneylandización* por la transformación de una ciudad, especialmente su zona centro, en un espacio común a otras, con la presencia de los mismos establecimientos y la única novedad de sus monumentos más destacados, que aparecen dispuestos en el entorno urbano de forma que puedan destacar sobre el conjunto arquitectónico, como señala Marc Augé precisamente en su visita a Disneyland Paris: “el castillo de la Bella Durmiente del bosque se recorta en el cielo con sus torres y sus cúpulas, semejante, sorprendentemente semejante, a las fotografías ya vistas en la prensa y a las imágenes ofrecidas por la televisión” (1998: 24). Como en Disneyland, el turista ya conoce de antemano qué va a contemplar, ha visto esas imágenes gran cantidad de veces debido a la frecuencia con la que aparecen en los medios de comunicación impresos, audiovisuales y digitales y, seguramente, ha preparado con antelación su visita, con información extraída de guías de viaje e internet e incluso, tal vez, ya haya adquirido las entradas. Además, alrededor de ese monumento se concentran las tiendas de venta de *souvenirs*, en donde tienen mucho éxito las postales, las figuras de piedra o escayola, los imanes y las camisetas, objetos indispensables para los turistas del siglo XXI, para los que el recuerdo del viaje es tanto o más importante que la experiencia misma.

Esta *disneylandización* ya había sido tratada en anteriores novelas y con distinto propósito para referirse a la transformación de la ciudad en un parque temático. En este caso, Lebrun, personaje de *El laberinto griego*, bromea con la caída del bloque comunista y la posibilidad de convertir en Disneyland esa Barcelona en plena reconstrucción: “Ahora que el comunismo se ha hundido ¿por qué no convertir su sueño en material de Disneylandia para la nueva burguesía? ¿Qué me diría usted Carvalho de una Disneylandia que fuera una

perfecta ciudad comunista, sin los fracasos de la ciudad comunista que se acaba de hundir?” (Vázquez Montalbán 1991: 77). El mismo tema había aparecido ya en *La Rosa de Alejandría*, durante la visita del detective a Albacete, donde el narrador señala el efecto de la construcción de rascacielos y edificios similares que se funden en el casco urbano con otras tendencias arquitectónicas, en un paso más en la ya comentada homogeneización de las ciudades:

Una ciudad como recién hecha y de las destrucciones se salvaban edificios de un modernismo tardío y prosopopéyico, con el prestado encanto de lo obsoleto abandonado a su tozudez de supervivencia. Un modernismo gris de ciudad seria, alterado en las policromías de un edificio militar al lado del cual se había construido un conato de rascacielos manchego al servicio de una Caja de Ahorros valenciana. Todo el mundo es Disneylandia o Disneylandia es ya todo el mundo. (Vázquez Montalbán 1984: 94)

Más adelante en esa misma novela, uno de los personajes usará la ironía para referirse a la nueva imagen que se estaba construyendo en Albacete, pues afirma que “Albacete es el Nueva York de La Mancha” (Vázquez Montalbán 1984: 135), una frase que denota la contrariedad con la que asume Vázquez Montalbán estos cambios, pues denuncia que una pequeña ciudad capital de provincia, sin una especial necesidad de abandonar su cultura tradicional y, por tanto, su modelo urbanístico, comienza a edificar rascacielos y a adquirir una imagen que pretende ser cosmopolita, pero que lo que realmente supone es la pérdida de sus elementos identitarios y la semejanza cada vez mayor con cualquier ciudad del mundo, debido a los procesos globalizadores que el escritor catalán tanto denostaba.

En *Sabotaje olímpico*, la ciudad se va convirtiendo en un parque temático en el que se desarrollan las disparatadas aventuras que protagoniza el detective. Los Juegos Olímpicos, la ciudad y los actos de los personajes se desarrollan a través del absurdo, incluso en algunos momentos del surrealismo, lo que resta toda épica al mega-evento deportivo y a las actividades de los atletas y subraya

el patetismo que rodeaba a las Olimpiadas, cuya celebración pretende ignorar el detective: “Había llegado su hora de negarse a consumir farsa democrática, autos sacramentales de modernidades, cultura de simulacros a lo Walt Disney” (Vázquez Montalbán 1993: 19).

Vázquez Montalbán toma como modelo de simulacro a la empresa Disney, como ya también lo habían hecho autores como Augé, que llega a la conclusión de que todo lo que encuentra en Disneyland es una imitación de la realidad, y por tanto, ficticio (Augé 1998: 23-32), o Jean Baudrillard, que también utiliza el parque temático para desarrollar su teoría sobre la cultura del simulacro y la hiperrealidad:

Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad. (2008: 26)

Lo hiperreal y la procesión de los simulacros son llevados al extremo, pues el detective descubre, tal y como le hace saber el filósofo Xavier Rupert Dos Ventos –parodia del catalán Xavier Rubert de Ventós–, que los personajes a los que perseguía –como el Samaranch que resultaba ser su aparcero con una máscara– no son tales, y que todo se trata de un simulacro, producto de “un intento de combinar Walt Disney, Mariscal y la computadorización” (Vázquez Montalbán 1993: 141). Por lo tanto, toda la narración, envuelta en un halo de irrealidad, aparece ante el lector como lo que realmente es: un simulacro de los Juegos Olímpicos en el que los personajes se manifiestan como productos concebidos por Mariscal o Walt Disney, en una clara crítica al aspecto y a las consecuencias de la cita olímpica y a la consolidación de esta estética en la cultura contemporánea. Barcelona es, por tanto, un simulacro de ciudad moderna, una falsificación de lo que era la antigua urbe al ser adaptada a los

nuevos tiempos, y, con ellos, al sistema capitalista y al proceso de globalización que despojan a las ciudades de sus barrios históricos y desplazan a las clases trabajadoras fuera del centro de los espacios urbanos. De este modo, Vázquez Montalbán recupera elementos de su etapa subnormal: “la gran falsificación de la realidad va advertida con anterioridad en la subnormalidad y elevada ahora a categoría axiomática en una era de desaparición de las verdades universales y dogmáticas no cuestionadas y las certezas absolutas e inamovibles” (Colmeiro 2014: 171).

Con el fin de los Juegos Olímpicos, transformados en una concatenación de simulacros, estos cobran la apariencia de un sueño para el detective, o, para ser más precisos, de una pesadilla, de la que únicamente quedan esos restos arqueológicos que no van a tener una funcionalidad rentable tras el mega-evento. Como comenta Biscuter, Barcelona “ha cambiado. A mí me sacan de mis calles y me hago con la picha un lío. Demasiadas oficinas y pocos negocios. Esta ciudad solo se salva si la nombran capital de algo importante, por ejemplo, de Alemania. Una ruina, jefe” (Vázquez Montalbán 1993: 173). Ha finalizado el espectáculo y la ciudad debe encontrar de nuevo su orden interno y replantearse la proyección internacional de su imagen, pues los Juegos Olímpicos, que condicionaron el cambio del modelo urbano, han finalizado, por lo que ahora empieza el momento decisivo en el que Barcelona debe demostrar que su remodelación va a ser exitosa también en la rutina de los ciudadanos que la habitan y no solo para albergar un mega-evento. No obstante, el veredicto del detective no puede ser más desolador: “el espectáculo de la ciudad postolímpica y equivalentemente postiluminada, le deprimió” (Vázquez Montalbán 1993: 161).

Los propios habitantes no reconocen la ciudad, y eso causa un gran desasosiego en el detective, que se siente cada vez más perdido en una Barcelona cambiada que no puede identificar y en la que va perdiendo progresivamente a los personajes que formaban su círculo familiar. Ha

finalizado el proceso de cambio de modelo del barrio donde se crio Carvalho, y eso también se percibe en la propia denominación, pues el antiguo barrio Chino es llamado ahora el Raval, en un intento de higienizar la zona también desde el punto de vista lingüístico, ya que con el cambio de nombre se eliminan también los matices negativos que podía transmitir el barrio Chino, como la inseguridad, la prostitución, lo peligroso... Los propios personajes reflejan a través de sus diálogos cómo se va desarrollando este cambio en la denominación, cuyo fin no era otro que borrar el poso peyorativo que se pudiese percibir en el nombre popular: “Buscó una pensión barata en una calle del barrio Chino o como se llame ahora, porque ya no me aclaro con lo de Raval, Barcelona Vella, barrio Chino” (Vázquez Montalbán 1988: 144).

La novela se cierra con la victoria del PSOE en las elecciones generales frente al Partido Popular, liderado por José María Aznar. Se iniciaba la última legislatura del siglo que gobernaba el Partido Socialista en España, pues a partir de entonces sufrió varias crisis que Vázquez Montalbán recogió en las siguientes novelas protagonizadas por Carvalho.

El hermano pequeño (1994) contiene el relato o novela corta homónimo, además de otros cuentos mucho más breves, algunos de los cuales se alejan del género criminal, como “El coleccionista”, en el que un personaje, aparentemente con problemas psiquiátricos y una acusada mitomanía, dice ser el verdadero Pepe Carvalho, el que militó en partidos comunistas y el que asesinó a Kennedy, aunque al final un descuido lo desenmascara como un farsante; o “Tal como éramos”, en el que se relata el amorío de la joven condesa de Sinarcas con un muchacho de ideas revolucionarias y el trágico final de esta.

En “El hermano pequeño”, el detective investiga el extraño suicidio de Leocadio Mínguez, un antiguo compañero suyo de la cárcel, que dejó atrás sus orígenes revolucionarios para aprovecharse de su posición en el poder y beneficiarse del tráfico de influencias. De esta forma, Mínguez logró amasar

una gran fortuna y llevar un estilo de vida impensable en sus tiempos de militancia.

Son años difíciles para el PSOE, pues los casos de corrupción que estallan en el partido hacen que las manifestaciones de sus simpatizantes, que demandaban una mayor libertad durante la Transición para la consolidación de la democracia, sean sustituidas ahora por protestas en contra del PSOE. Ya las Ramblas no se llenan de militantes y simpatizantes de izquierda para demandar la legalización de los distintos partidos políticos, sino que se trata de ciudadanos que manifiestan su descontento con los socialistas. Vuelven a producirse huelgas, pero esta vez no como protesta a las políticas del Régimen franquista o a las del partido con el que Adolfo Suárez ganó las primeras elecciones democráticas, Unión de Centro Democrático (UCD), sino contra un partido de izquierdas.

El espacio urbano, por tanto, vuelve a funcionar como ciudad discurso, en la que los habitantes reclaman sus derechos y muestran su descontento con el partido gobernante. No obstante, el detective sigue percibiendo el cambio de modelo en la ciudad, y así lo explicita cuando vuelve al piso en el que vivía Charo a visitar a la compañera de esta, la Andaluza, pues Charo continúa en Andorra: en el paseo por las calles del Raval, el detective contempla los “nuevos edificios que trataban de expulsar de aquella Barcelona vieja la arqueología humana de sus pobladores lumpen” (Vázquez Montalbán 1994a: 70).

El desencanto que transmite la nueva ciudad también se desarrolla en “La soledad acompañada del pavo asado (Cuento de Navidad)”, una historia sin una gran trama criminal, pero en la que Carvalho persigue la resolución de un misterio: seguir a Biscuter para ver a quién visita y con quién va a pasar la Nochebuena. En este relato se aprecia la disolución de algunos aspectos identitarios del detective relacionados con el barrio debido a las obras promovidas por la cita olímpica. Además, mientras persigue a Biscuter, se adentra en la zona más miserable del barrio, en la que los edificios con siglos de

antigüedad muestran sus grietas y su mal aspecto, por lo que Carvalho se aventura en el “itinerario inesperado que se adentraba en el Barrio Chino, más acumulador de suciedad y sordidez que nunca, como si quisiera justificar a los bulldozers regeneradores que abrían los caminos de la modernidad a través de las brechas de las casas derribadas” (Vázquez Montalbán 1994a: 93).

Tal vez ha sido por este tipo de descripciones por las que Michael Eade ha afirmado que “Vázquez Montalbán sentía nostalgia de una Barcelona desaparecida –el paisaje de su infancia– y al mismo tiempo sabía que era bueno que este paisaje, en el que era tan duro vivir, desapareciera” (2011: 20). Está claro, como explicaremos en el siguiente apartado, que el escritor añoraba el barrio donde se crio, ese paisaje de la infancia que le permitía recuperar la memoria de otra época, de los días duros de la posguerra en la que Vázquez Montalbán creció. No obstante, no estamos tan seguros de que el escritor considerase como un hecho positivo la desaparición de todo este paisaje, sino que, justo al contrario, la pérdida de esas zonas del barrio provocaba, por un lado, el desplazamiento de parte de la clase trabajadora y de los grupos más marginales –y marginados– de la sociedad, y por otro, la pérdida del espacio físico a través del cual era posible recordar el pasado y, con él, toda la historia de un barrio compuesto por los grandes perdedores de la ciudad: los que habían sido derrotados en la Guerra Civil, los que pertenecían a las clases sociales más bajas, los que tenían que delinquir para sobrevivir o los que se veían obligados a prostituirse.

La miseria de este barrio es el reflejo de la historia de la lucha de las clases más bajas, de la vida durante los duros años de la posguerra, es el espacio y el tiempo en los que crecieron tanto Manuel Vázquez Montalbán como José Carvalho Larios –o Tourón– y es una seña de identidad indispensable para comprenderlos a ambos, por lo que el derribo de estos edificios y la remodelación de estas calles supone la pérdida de una parte muy íntima tanto del autor como del personaje.

Además de “El exhibicionista”, “Tal como éramos” y “El coleccionista”, *El hermano pequeño* contiene otros relatos como “Por una mala mujer”, en el que el detective ha de encontrar a una *femme fatale*, o los titulados “Puzzles. Dos homenajes a Agatha Christie”, en donde se recogen dos cuentos breves con una estructura similar a la de la novela enigma, con los títulos de “El caso de la abuelita fusilada” y “El cofre de las tres joyas”. En ellos se alterna la sordidez de la zona de las Ramblas con espacios de clase alta, como la mansión de la viuda de Riutorts, una suite en Pedralbes o el exclusivo club Roncesvalles en el que unos personajes juegan al tenis.

Roldán, ni vivo ni muerto se publicó también en 1994, con la particularidad de estar ilustrada por Alfonso Font. En esta obra, el protagonismo recae en otros de los escándalos que estallaron en los últimos años de gobierno del PSOE, como fue el de Luis Roldán, director general de la Guardia Civil que dimitió a raíz de los casos de corrupción que se destaparon, de la existencia de fondos reservados y de la guerra sucia que se llevó a cabo contra ETA a través del GAL. La novela se centra en la fuga que protagonizó Roldán, ya que un grupo de aragoneses encarga al detective que lo localice para poder recuperar su dinero.

Se trata de otra novela más en la que los personajes aparecen caricaturizados y deformados, con rasgos similares a los del esperpento. De nuevo, el detective tendrá que viajar a varias ciudades, en ocasiones en contra de su voluntad, como Madrid –que es definida como “la ciudad de un millón de cloacas por las que circulaban las bandas secretas de todos los reinos taifas del poder político, económico, militar, multinacional” (Vázquez Montalbán 1994b: 61)–, Damasco y Jerusalén.

Además, Carvalho, debido a los posibles escondites en los que se puede hallar Roldán, le pide a Biscuter que vaya a Zaragoza e investigue el paradero del ex director de la Guardia Civil. Su ayudante, por fin, deja de tener un rol pasivo para iniciarse en el trabajo de campo de la investigación.

En esta obra, la mayoría de los escenarios por los que transitan Carvalho y Biscuter pertenece a espacios subterráneos, como cloacas, pasadizos, sótanos, etc. Hay una correlación directa entre estos espacios y el ambiente en el que se mueve el detective en esta obra, ya que se desplaza por las alcantarillas del sistema, donde se realiza la labor institucional que se oculta a la población: el trabajo de los servicios secretos, los fondos reservados, la organización de grupos parapoliciales... Por ello, los personajes deambulan por espacios que permanecen ocultos a los ciudadanos, del mismo modo que resultan confidenciales las relaciones y las acciones llevadas a cabo por los individuos que el detective encuentra en su visita al submundo, a este particular infierno en el que pretende encontrar a Roldán. Carvalho es consciente, al final de la historia, de que en esta aventura, durante los días que dura, “apenas había salido de sótanos, subterráneos, cloacas, alcantarillados” (Vázquez Montalbán 1994b: 161). El ambiente turbio y peligroso que encuentra Carvalho en estos espacios nos remite a la consideración tradicional que ha tenido lo subterráneo en las representaciones literarias y artísticas:

lo urbano conoce, desde los tiempos de la ciudad premoderna, un trasfondo infernal, la existencia de un paisaje urbano subterráneo. Pasadizos, túneles, cloacas, han sido lugares de encuentro de malhechores, hogar de seres monstruosos, puertas de escape de los inocentes condenados injustamente. Oscuridad, hedor intenso, aire viciado, chapoteo de aguas pestilentes y convivencia con los bichos más repugnantes, han producido imágenes de un inframundo urbano, reemplazado, con el paso del tiempo, por los túneles, las estaciones y las galerías del Metro. (Popeanga Chelaru 2009: 6)

Esta configuración posmoderna de los espacios subterráneos recupera el miedo que infundía la imagen del subsuelo, en especial por tratarse de lo desconocido, que es justamente a lo que se enfrenta el detective, en una aventura con constantes alusiones a la corrupción, a los agentes secretos y a los fondos reservados. En este sentido, “le souterrain constitue le lieu par excellence de l’angoisse urbaine” (Blanc 1991: 87).

Tanto Carvalho como Biscuter descubren que es imposible encontrar a Roldán porque hay muchísimos “Roldanes”: actores que hacen de doble fingen ser el verdadero Roldán, de modo que el verdadero, cuando sea localizado, resultará tan inverosímil en relación con los otros que parecerá otro actor. Así, la figura de Roldán se convierte en una atracción turística en Damasco, donde en cada esquina ofrecen a los españoles ver y hablar con el verdadero Roldán, aunque todos son imitadores.

Roldán, ni vivo ni muerto constituye el comienzo de la huida de Barcelona del detective, al que le afectan profundamente los cambios ejecutados en la ciudad y la pérdida de su paisaje humano. A partir de entonces, en tan solo una obra Barcelona tendrá un papel protagonista, ya que en el resto el viaje se convierte en una constante. Como ya se ha dicho, el viaje aparece recurrentemente en la saga protagonizada por Carvalho –que incluso ha sido denominado como “el detective viajero”–, pero en estas últimas obras la insistencia con la que aparece es un recurso que emplea Vázquez Montalbán para enseñar que el hogar que suponía Barcelona para el detective se ha desintegrado, por lo que la huida a otros destinos, en los que tal vez pueda encontrar barrios y gentes con los que identificarse, se convierte en una necesidad.

El primero de estos viajes se desarrolla en *El premio* (1996), novela en la que el detective debe ir a Madrid para velar por la seguridad de Lázaro Conesal, un empresario de éxito que convoca el premio literario con mayor dotación económica del país. Vázquez Montalbán muestra en esta obra, con mucha ironía, su visión del campo literario español.

Prácticamente toda la novela se desarrolla en un hotel que pertenece a Conesal, donde el empresario es asesinado. Carvalho apenas pasa un día en Madrid, pero desde allí se refiere a Barcelona como esa ciudad que ya no reconoce: “Ni siquiera mi ciudad es mi ciudad. Los Juegos Olímpicos la han convertido en una desconocida para mí. Es como si sobre ella hubieran pasado

aviones fumigadores que han matado todas las bacterias que me permitían sobrevivir” (Vázquez Montalbán 1996: 338). Desde Madrid sigue insistiendo en su rechazo a la nueva ciudad que se ha generado tras los Juegos Olímpicos.

El detective vuelve a enfatizar la animadversión que siente hacia Madrid, pues la capital española siempre representa los problemas y las miserias del país: “Esta ciudad vuestra siempre está llena de un millón de personas raras. En 1945 de un millón de cadáveres. En 1980 de un millón de chalecos. Ahora de un millón de nuevos ricos” (Vázquez Montalbán 1996: 338). El viaje a Madrid le permite a Carvalho volver a ver a Carmela, la mujer del Partido Comunista que lo había recibido quince años atrás, en *Asesinato en el Comité Central*.

La creación del espacio en *El premio* es muy similar a la que empleó Vázquez Montalbán en *El Balneario*, pues se trata de establecimientos cerrados en los que se llevan a cabo los crímenes y donde todos los que se encuentran en ellos son sospechosos y por eso son retenidos. En ambas novelas coincide “la configuración de un espacio narrativo en el que se puede inmovilizar a los personajes paradigma de esa clase hegemónica que se va a analizar” (Fernández Cordero 2013: 89).

El siguiente viaje de Carvalho tiene un destino más lejano: Buenos Aires. El detective parte hacia Argentina para encontrar a un primo suyo que está desaparecido, como se anuncia al principio de *El premio*. *Quinteto de Buenos Aires* (1997) incluye cinco relatos que iban a ser adaptados en una serie televisiva sobre el personaje de Vázquez Montalbán en Argentina. Sin embargo, problemas económicos impidieron que se llevara a cabo la producción.

En Argentina, Carvalho encuentra un país que lucha por superar los estragos de la Junta Militar, heridas abiertas que todavía tardarán mucho tiempo en cicatrizar.

Con el final del milenio, Vázquez Montalbán vuelve a situar a Carvalho en Barcelona, después de una ausencia de seis años, en *El hombre de mi vida* (2000). En esta novela, además, regresa Charo de Andorra y aparece, de nuevo,

Yes, la hija de Stuart Pedrell. Vázquez Montalbán enfrenta a su personaje con su propio pasado y el detective alterna con las dos mujeres, las cuales consideran a Carvalho el hombre de su vida.

La visión que se ofrece de la ciudad en esta novela es muy desoladora, porque al detective le cuesta reconocer los restos de su Barcelona, que se ha convertido en “una ciudad pasteurizada” (Vázquez Montalbán 2000: 19) que el protagonista rechaza:

Barcelona se había convertido en una ciudad hermosa pero sin alma, como algunas estatuas, o tal vez tenía una alma nueva que Carvalho perseguía en sus paseos hasta admitir que tal vez la edad ya no le dejaba descubrir el espíritu de los nuevos tiempos, el espíritu de lo que algunos pedantes llamaban «la posmodernidad» y que Carvalho pensaba era un tiempo tonto entre dos tiempos trágicos. (Vázquez Montalbán 2000: 19)

Carvalho descubre que Barcelona se ha transformado en una ciudad hiperreal (Amendola 2000: 57-60), concebida para el disfrute de los turistas, pero sin la historia que la caracterizaba. Por ello, lo único positivo que parece traer la nueva ciudad es la recuperación del mar, espacio de la infancia del detective:

A su izquierda la Vila Olímpica empezaba a enmascararse de árboles y se hacía perdonar su escasa ambición arquitectónica, y a la derecha el mar rutilante y ciudadanía en sus mejores y peores cueros, pero dispuesta a gozar del paraíso. Era de nuevo el mundo de su infancia, cuando las playas «libres» por gratuitas de la Barceloneta le regalaban la condición de bañista y la sorpresa de su propio cuerpo liberado por las aguas. (Vázquez Montalbán 2000: 44)

No obstante, aunque la recuperación del mar agrada a Carvalho –que, a escondidas, prepara el traje de baño en el despacho y va en coche a la playa para poder bañarse– y le aporta “un centro donde enfocarse que le sirve como punto de referencia espacial para orientarse” (Nichols 2008: 186), es consciente de que ya nunca volverá su ciudad y, por lo tanto, jamás podrá regresar a su

hogar: “reconciliado con la ciudad aunque sentía ganas de llorar porque sabía que no podía volver a casa, que nunca volvería a casa y que además era imprecisa la casa a la que no podía volver” (Vázquez Montalbán 2000: 46). El protagonista se muestra inseguro ante la llegada del nuevo milenio, pues no encuentra su sitio en la nueva ciudad, a pesar de que quiere reconciliarse con ella. Por otro lado, la situación política influye en las actividades del detective, que, en episodios descritos de forma paródica, hace cursos de espionaje para ingresar en los servicios de inteligencia de Cataluña. De forma irónica, Cataluña está representada como una entidad abstracta, no relacionada con ninguna de las instituciones existentes: se trata de una nación sin Estado que se prepara para un nuevo marco global postnacional.

El detective, que en esta novela se ocupa de un caso de asesinato relacionado con un complot organizado por motivos políticos, “es plenamente consciente de que la moderna transformación urbanística de la ciudad olímpica en la despiadada forma de construcción/destrucción significa un cruel atentado contra la memoria en ella depositada a lo largo de los años” (Colmeiro 2014: 167-168). De este modo, Carvalho percibe que “los rascacielos se acaban volviendo emblemas de la división desintegrada entre las esferas públicas y privadas” (Nichols 2008: 186).

Carvalho comprueba que ha vencido la cultura del simulacro en su ciudad y que Barcelona se ha convertido en una urbe carente de identidad y de historia, otro producto de consumo más en el gran mercado que había supuesto la globalización.

Precisamente, en *Milenio Carvalho* (2004), obra póstuma de Vázquez Montalbán, el escritor “presenta toda una galería humana de verdugos y víctimas de la globalización” (Colmeiro 2010: 85). En una novela que sirve de homenaje a *Le tour du monde en quatre-vingts jours* [*La vuelta al mundo en ochenta días*] (1872) de Jules Verne y que se aleja del canon criminal, pues esta obra no pertenece al género, Carvalho y Biscuter se van de Barcelona para viajar y huir

así de esa ciudad en la que el detective no puede vivir: “O tal vez no volver a Barcelona nunca más, hasta encontrar aquel lugar del que no se quiere regresar que le había estimulado los mejores sueños desde la infancia” (Vázquez Montalbán 2004: 69).

El escritor muestra “la nueva fase neocolonial de un nuevo orden internacional que produce una desigual división de poderes entre los sujetos y los objetos de la globalización” (Colmeiro 2010: 85-86). Vázquez Montalbán, que fue muy crítico con los procesos de la globalización, describe sus consecuencias en los distintos países que visitan los personajes⁷¹.

Por lo tanto, una de las metáforas que cobra mayor fuerza en la saga protagonizada por Carvalho es la de la ciudad como discurso, debido al empleo del espacio urbano como medio para difundir la propaganda política y para celebrar manifestaciones, pero también como fin político, pues el discurso que se recrea en la ciudad en ocasiones tiene como objetivo el gobierno de esta, ya sea a través de elecciones o, como se ha señalado con anterioridad y se ha podido apreciar en algunos de los ejemplos, a través de la violencia, en especial en los primeros años de la Transición. Por ello, la ciudad discurso en la saga carvalhiana tiene una doble funcionalidad: por un lado, como canal –siguiendo la teoría de la comunicación de autores como Roman Jakobson– o medio por el que se transmiten ciertas ideas o se reclaman derechos y libertades; por otro, como fin en sí mismo, hacia el que van dirigidos los discursos emitidos y las acciones realizadas para conseguir gobernarla.

⁷¹ Habría sido muy interesante conocer las andanzas del detective en la ciudad que se preparaba para acoger otro mega-evento como fue el Fórum de las Culturas. Aunque Vázquez Montalbán falleció antes de esta celebración, sí que recalcó que suponía para la ciudad ahondar en su transformación como ciudad simulacro: “El proyecto del Fórum de las Culturas del 2004 es una caja de Pandora de la que ya pueden verse las construcciones de un nuevo impulso urbanístico, en conexión con la idea de la ciudad como mercado. Si está claro el planteamiento urbanístico, no lo está el convencionalmente cultural que a veces suena como excusa para el replanteamiento de la ciudad como negocio y como coartada de la progresiva anulación de la ciudad como memoria” (Vázquez Montalbán 2007: 12).

El modelo de la ciudad como discurso es especialmente relevante en las primeras novelas de la saga, debido a la inestabilidad del sistema político español, que en el periodo representado se encontraba en plena Transición, en el cambio desde un Régimen dictatorial hacia una democracia, con la cantidad de problemas y polémicas que el proceso conllevaba. Ante la diversidad ideológica y las discrepancias existentes, Barcelona aparece en las novelas de Vázquez Montalbán como una ciudad en la que se suceden las manifestaciones y en la que tienen lugar conflictos violentos que en nada ayudaban a normalizar el cambio del sistema político.

Además, también resulta muy relevante el paisaje lingüístico de la ciudad, que a través de los carteles de propaganda política representa la ebullición electoral del momento e ilustra al lector sobre la mayor o menor implicación de ciertos partidos políticos en determinados barrios. Tampoco puede pasarse por alto la alternancia lingüística de esos carteles, que recogen la situación de diglosia que se vive en Barcelona por la coexistencia de dos lenguas oficiales, el catalán y el castellano.

Todo ello hace que Barcelona aparezca como una ciudad discurso, en la que los distintos discursos sociales también tienen cabida, aunque estos suelen aparecer estratificados por barrios, de tal modo que difícilmente coinciden diferentes clases sociales en una misma zona caracterizada por ser espacio de residencia y de trabajo de una determinada clase, salvo en el caso de los empleados, de clase trabajadora, contratados para el servicio de las casas y mansiones de la clase alta. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el mayordomo de la casa de Stuart Pedrell, votante de Esquerra Republicana de Catalunya y que trabaja para una familia acomodada conservadora. Por lo demás, los discursos sociales se distribuyen según la clase social que habita en un determinado barrio, como se aprecia en San Magín y El Putxet, espacios contrapuestos en *Los mares del Sur*.

El propio Vázquez Montalbán era consciente de la relevancia del discurso en la conformación de la ciudad, ya que afirmaba que la saga de Carvalho “tiene un punto de vista que te permite hacer una crónica de lo real, un tiempo literario que corresponde con el tiempo histórico, y tiene un lenguaje que traduce la sensibilidad de carácter urbano. El lenguaje, por lo tanto, refleja la realidad urbana” (Hart 1987: 99).

A través de estos conflictos que se desprenden de la representación de la ciudad como discurso, Barcelona aparece como un espacio hostil, caracterizado por los enfrentamientos políticos y por la lucha de clases, hechos que producen víctimas que generalmente pertenecen a la ciudad pobre. Las desigualdades sociales que plantea Vázquez Montalbán no encuentran nunca solución, y siguen siendo los individuos que ostentan el poder los que oprimen y explotan a las clases más bajas, ya que, como se demuestra en la resolución de los casos, gozan de una total impunidad que les permite actuar sin ningún tipo de escrúpulos.

De hecho, también la propia ciudad es retratada como víctima, pero solo aquella a la que pertenecen las clases populares, pues es la que va a ser derribada y la que finalmente desaparece poco a poco de la vida barcelonesa, como un cadáver, en una transformación a la que asiste el detective como espectador, pues en este caso de asesinato no es necesario realizar ninguna investigación: tanto el personaje como el lector conocen qué va a suceder y quién lo lleva a cabo.

Seguramente sea esta visión desencantada de la Transición y de la evolución de la ciudad catalana el principal motivo que justifica que Barcelona aparezca como un espacio hostil, aunque también incide la herencia de la tradición clásica de la novela y el cine negros norteamericanos, cuya representación del espacio urbano se caracteriza por la presencia de los barrios bajos, la explotación de los aspectos negativos de la urbe –violencia, delincuencia, crimen organizado, espacio opresor, etc.–, la nocturnidad...

Vázquez Montalbán, a pesar de dedicar numerosas obras, tanto literarias como no literarias, a la ciudad catalana, no es benévolo en la saga carvalhiana con Barcelona, que aparece sobre todo como espacio violento, de conflictos sin solución. Salvo la referencia ya citada a las Ramblas, no se encuentra prácticamente ningún elogio a la ciudad ni ningún comentario positivo o encaminado a realzar su belleza o patrimonio. Los personajes no aprecian los espacios más estéticos de Barcelona, ni deambulan como turistas impresionados por lo que ven, algo previsible dada la actitud desencantada y cínica del detective, cuyo desprecio por la cultura le impide mostrar entusiasmo ante los encantos que la ciudad puede mostrar a un visitante. Vázquez Montalbán huye de los espacios de postal, de aquellos que atraen a los visitantes, precisamente porque lo que quiere recoger en esta saga es la otra cara de la ciudad, la que no aparece en las guías de viajes ni en los folletos turísticos, la que está poblada por trabajadores, la clase tradicionalmente oprimida. Es la memoria de esa clase la que caracteriza la Barcelona del autor catalán, la que le interesa reflejar en su obra: “El encanto de esta ciudad procede precisamente de sus pequeñas cosas relacionadas con sus pequeñas memorias y en tensión con sus grandes deseos” (Vázquez Montalbán 2011: 243).

Barcelona es mayormente tratada como espacio de violencia y de injusticia, en donde la crueldad y la fealdad con que es descrita se hiperbolizan, como cuando el narrador se refiere a las casas que han quedado anticuadas, con pequeños jardines en los que se ve algo de vegetación: “la ciudad iba a ser más monstruosa de lo que podían imaginar” (Vázquez Montalbán 1983: 89).

Se trata, en definitiva, de un modelo urbano que rechazaba el autor, y que, por tanto, aparece en sus novelas representado de forma hostil.

5. 3. Barcelona, ciudad de la memoria

Barcelona se convierte en la saga protagonizada por Carvalho en una ciudad polisémica que se vertebra en dos ejes: el espacio físico en la actualidad

y los recuerdos que genera la contemplación de ese espacio. Hay, también, un tercer pilar que el escritor relacionaba con el deseo, en homenaje a Luis Cernuda, autor del poemario *La realidad y el deseo*, del que Vázquez Montalbán toma el nombre para su obra poética, titulada *Memoria y deseo*⁷². El deseo en la obra de Vázquez Montalbán hace referencia al futuro, aunque este en ocasiones aparezca como utópico e irrealizable.

Esta ciudad de la memoria se configura a través de los recuerdos del detective, que pasó su infancia y juventud en la ciudad, la abandonó posteriormente para trabajar como agente de la CIA y regresó finalmente a ella para establecerse como detective privado, ahora con ojos de un *outsider*. El elemento de la memoria es indispensable en la construcción del detective, pues, como confesaba el propio autor en una entrevista, “Carvalho siempre tiene presente el tema de la memoria. Parte de sí mismo es la memoria, personal e histórica” (Nichols 1998: 2000). También, fuera del plano de la ficción, Barcelona es la ciudad del propio escritor, por lo que los recuerdos de Vázquez Montalbán aparecen en ocasiones atribuidos a su personaje. A través de la literatura, el escritor barcelonés recupera la historia de su ciudad, refleja los diferentes procesos por los que Barcelona va cambiando y, sobre todo, escribe la historia de la clase trabajadora, de esos habitantes de los barrios populares que eran olvidados tanto por los administradores como por los historiadores⁷³.

⁷² Bajo el título de *Memoria y deseo* se ha recogido la obra poética completa de Manuel Vázquez Montalbán: el primer volumen apareció en 1986 (obra poética 1963-1983); el segundo, en 1996 (obra poética 1963-1990); y, el último y definitivo, en 2008, que incorpora las obras inéditas que el autor no publicó en vida.

⁷³ Resulta interesante la metáfora que emplea Wells para referirse a esta ciudad de la memoria que presenta Vázquez Montalbán en las novelas protagonizadas por Carvalho: “urban space was the script on which Carvalho read the connections between his own present and the past, but it is also the text on which he was able to reconstruct the memories of other urban dwellers and, therefore, the history of a particular community” (2004: 88). La ciudad aparece como un guion, como texto, al fin y al cabo, que el detective debe leer e interpretar. Nos parece un acierto esta metáfora, ya que el investigador, en la novela criminal, debe saber descodificar correctamente la ciudad en la que se mueve para poder finalizar con éxito sus pesquisas. Los aspectos relativos a la ciudad texto han sido estudiados por Muñoz Carroble (2014: 82-88).

Cuando el detective vuelve a algún lugar que posee una importante carga simbólica para él, ejercita la memoria y evoca momentos de su infancia y juventud, episodios que vivió con su familia y que nunca podrán repetirse porque sus padres ya no están con él. Esta ciudad de la memoria, por tanto, suele ser agri dulce, porque, por un lado, le acerca a buenos momentos del pasado, pero, por otro, son dolorosos porque ya no es posible revivirlos por otro medio que no sea el recuerdo.

La nostalgia es, pues, una de las principales características de la construcción del espacio urbano: el detective añora esos tiempos del pasado, cuando era niño y vivía en un ambiente familiar. Por ello, cada cambio que se produce es rechazado: “Sin darse cuenta había llegado a las Rondas. Repasó su destruida geografía. Le dolió cada violación de su paisaje infantil” (Vázquez Montalbán 1979: 76-77).

Son muchos los espacios que Vázquez Montalbán emplea para incitar el recuerdo del detective, la mayoría de ellos situados en el barrio Chino, donde se crio y trabaja el personaje. En este sentido, resulta especialmente ilustrativo el relato “Desde los tejados”, en el que, como ya mencionamos, el detective investiga la muerte de un antiguo amigo de juventud. El caso supone un regreso al pasado personal de Carvalho, que escarba entre sus recuerdos para rememorar al amigo malogrado, lo que conlleva a su vez volver a visitar los edificios y, sobre todo, las azoteas por las que deambulaban.

En ese paseo por el barrio el detective echa en falta establecimientos que han desaparecido del paisaje barcelonés, pero reconoce la miseria que sigue caracterizando al barrio. En efecto, el barrio ha cambiado, como su población, que ha recibido la llegada de inmigrantes extranjeros y de jóvenes parejas, pero aún permanecen los ancianos, que tienen miedo a abandonar su casa y buscar

Resina también se refiere al espacio urbano como escritura al aludir a los textos de Chesterton (1997: 146).

otro sitio en el que vivir, a pesar de que las viviendas que habitan poseen serias deficiencias e incomodidades.

El paso del tiempo no solo ha modificado el aspecto del barrio, sino también a alguno de sus habitantes, pues en este relato Carvalho es consciente de que Bromuro ya no es el que era antes, ya que está aquejado de una enfermedad.

El barrio Chino es el lugar de la infancia de Carvalho. A pesar de huir de él durante un tiempo, siente más tarde la necesidad de volver, porque comprende que esas calles forman parte de su identidad y lo definen como individuo perteneciente a una comunidad, a un colectivo con un pasado común:

A veces llegó a dudar de la realidad de aquel barrio. En el recuerdo le parecía como una ciudad pobre y sumergida en un almíbar agri dulce. Humillados y vencidos, en la cotidiana obligación de pedir perdón por haber nacido. La primera vez que Carvalho abandonó aquellas calles, por un cierto tiempo pensó que se había liberado para siempre de la condición de animal ahogado en la tristeza histórica. Pero la llevaba encima como el caracol lleva su cáscara, y cuando ya tarde decidió aceptar todo lo que le había hecho lo que era y quién era, volvió al escenario de su infancia y adolescencia. (Vázquez Montalbán 1977: 112)

Carvalho no puede huir del barrio, porque lo lleva consigo. El barrio Chino forma parte de su experiencia vital, lo que ha influido bastante en su forma de pensar y de apreciar las cosas. Por eso siente tanto apego por la clase trabajadora cuando esta es expulsada de los barrios populares para dar cabida a nuevas construcciones de cara a la celebración de los Juegos Olímpicos y a la creación de una nueva imagen urbana, porque Carvalho creció junto a esa clase trabajadora y sus padres pertenecían a ese grupo de inmigrantes nacionales que fueron a Barcelona en busca de un futuro mejor para sus familias.

Hay espacios a los que el detective acude para rememorar su pasado, para volver a encontrarse con ese niño que una vez fue. Es el caso de Casa

Leopoldo, “un restaurante recuperado de la mitología de su adolescencia” (Vázquez Montalbán 1979: 68) que visita con frecuencia, pues era un local al que le llevaba su padre. No obstante, este espacio también ha cambiado con el paso del tiempo, pues ahora lo regenta otro dueño, y de la clientela del barrio, de clase trabajadora, ha pasado a tener otra fundamentalmente burguesa. Por lo tanto, el aire mítico que le concedía el detective ha desaparecido, y el restaurante de su infancia es ahora “un negocio que se ha adaptado a la nueva tendencia económica, abandonando la familiaridad en favor de unas mayores ganancias” (Saval 1995: 397). De todos modos, el detective continúa asistiendo porque gracias a ese restaurante recuerda a su padre y a los humildes vecinos del barrio, pues Casa Leopoldo es “the site of a particular fragment of collective memory” (Santana 2000: 543).

También hay otros espacios que despiertan recuerdos en el detective no situados en el barrio Chino, otros lugares en los que Carvalho veraneaba con sus padres como Montcada, a donde acude en el transcurso de la investigación de un caso, y descubre que nada queda de lo que había visitado en su infancia, pues ahora Montcada no es más que un suburbio sin ninguna singularidad. Por ello, el detective vuelve a mostrarse contrario a estos cambios que destruyen la ciudad de su infancia, pues, tal y como el narrador explicita: “a Carvalho le molestaban las destrucciones del paisaje de su memoria” (Vázquez Montalbán 1984: 48).

Prácticamente en todas las obras protagonizadas por Carvalho hay algún episodio que sitúa al detective ante algún escenario de su infancia o juventud. En todos ellos, la experiencia del detective suele ser la misma: la constatación de que ese paisaje ha sido modificado y, por lo tanto, sus recuerdos han sido mancillados. Es lo que sucede de nuevo en el relato “De lo que pudo haber sido y no fue”, cuando el detective camina por Pueblo Seco –barrio que Carvalho no visitaba en años– y descubre que aquellas rampas y calles que servían de paso para llegar hasta Montjuic, y en las que los niños aprovechaban para hacer

mugir a las vacas, ya no existen, forman parte de otro tiempo, pues “ahora Pueblo Seco se había convertido, como el resto de la ciudad, en un parking, en un parking empinado” (Vázquez Montalbán 1987c: 58). En otras ocasiones, es una determinada comida la que posibilita el viaje al pasado del detective, como cuando come un bocadillo de queso como los que devoraba cuando era niño, durante la posguerra, cuando vio por fin a su padre por primera vez en Montjuic tras salir este de la cárcel.

Puede resultar paradójico que un autor tan comprometido políticamente como Vázquez Montalbán pudiese sentir nostalgia, a través de sus personajes, de una Barcelona inmersa en la miseria de la posguerra. La nueva ciudad de la convulsa Transición y la posterior consolidación de la democracia no parece satisfacer al detective, desencantado con la Barcelona actual y añorante de la urbe de los tiempos de la Dictadura. No obstante, no debe interpretarse esta postura como la de un reaccionario, pues que Vázquez Montalbán fuese un nostálgico de esa ciudad de la infancia se debía en gran parte al apego que sentía por ese barrio, esa patria que significaban para él las calles, las plazas y los edificios que conformaban el barrio Chino.

Además, la Barcelona de esos años coincide con la ciudad en la que tanto el escritor como el personaje son jóvenes y, por ello, todos los sueños parecen posibles. No hay barreras insalvables, y la militancia política de ambos demuestra la fe que tenían en poder plantar cara al Régimen fascista. No obstante, con la muerte de Franco, aparecen una nueva ciudad y una nueva España que no colman las expectativas del escritor, que expresaba su desencanto con el rumbo que tomó la Transición. Semejante desencanto es el que ha experimentado su detective, que tras abandonar de forma polémica su militancia en el Partido Comunista, ingresa en la CIA para posteriormente dejar también la agencia americana y retornar a Barcelona.

Por tanto, el paisaje de la memoria es el espacio que añoran, al que necesitan volver porque se vincula con el calor del hogar familiar y la

inconsciencia –e incluso la ignorancia– de la infancia. Mientras se enfrentan a tiempos convulsos y a una ciudad en constantes cambios, volver a esos espacios de la niñez resulta reconfortante y protector.

Pero también este paseo por la ciudad de los recuerdos supone una crítica a la falta de memoria de la sociedad, que olvida su propia historia, como denunciaron los autores de novela criminal en la época del desencanto con el proceso llevado a cabo durante la Transición, que promulgaba una amnesia colectiva para poder consolidar la paz entre esas dos Españas enfrentadas. Los ciudadanos pierden la memoria y olvidan lo que ocurrió en el pasado, el aspecto de los barrios y los establecimientos que existían en ellos: forman parte de una sociedad amnésica, de una sociedad de consumo moldeada por el capitalismo que abraza una nueva urbe diseñada para la exportación de su nueva imagen. El personaje de Bromuro lo expresa así, empleando para ello una de sus recurrentes teorías de la conspiración, esta vez protagonizada por los socialistas:

La gente ha perdido la memoria y no quiere recuperarla. Es como si la considerara inútil. ¿Inútil? Si me quitas los recuerdos, ¿qué queda de mí? ¿No ves en todo esto una conspiración de estos niñatos socialistas? Les interesa que todo empiece con ellos. Y son como todos. Ya no reconozco nada. (Vázquez Montalbán 1988: 32-33)

El escritor no añora la situación de los duros años de la posguerra y mucho menos la situación política, lo que sí le duele es la pérdida de los habitantes de clase trabajadora y su forma de vida, “lost forever in the capitalist society in which only the market counts and there no interaction, no communication between people. The urban development of Barcelona has not been aimed at benefiting the original neighborhoods” (Saval 2009: 165-166). Esta nostalgia que guarda el ciclo carvalhiano no tiene que ver, pues, con la añoranza de la época de la posguerra, sino con la memoria de las costumbres y la cotidianidad de las clases populares.

El recuerdo de ciertos espacios de la ciudad no siempre resulta positivo. En algún caso, la rememoración del pasado de ciertas instituciones le produce dolor e inquietud. Es lo que sucede con la comisaría de Vía Layetana, espacio hostil durante la Dictadura, en especial para un antiguo militante comunista como el detective: “Carvalho experimentó el nerviosismo consabido al pasar ante la central de la Policía de Vía Layetana. Del caserón aquel solo conservaba malos recuerdos y por mucha limpieza democrática que le echaran, siempre sería el hosco castillo de la represión” (Vázquez Montalbán 1979: 42). La desconfianza que le genera la comisaría se extenderá durante toda la saga, pues los antiguos agentes que operaban durante la Dictadura, como el comisario Contreras, continúan ahora ejerciendo su labor durante la democracia. En las obras de Vázquez Montalbán algunos policías defienden, con una ironía perversa, que se han adaptado a los nuevos tiempos, y que los cuerpos de seguridad del Estado han abandonado su papel represor para servir al ciudadano. Debido a la incredulidad de Carvalho, que no tiene fe en la buena conducta de esos policías, cada vez que acude a la comisaría –y no son pocas las ocasiones en las que sus investigaciones se topan con Contreras y otros agentes– se puede percibir su incomodidad en el espacio en el que antes se intimidaba y torturaba por motivos ideológicos.

La novela *El hombre de mi vida* es posiblemente en la que Carvalho presenta una actitud más nostálgica, pues el detective se acerca cada vez más a la vejez. El cambio de milenio supone un ahondamiento en las preocupaciones del protagonista, que se plantea su futuro, pues no tiene mucho dinero en la cuenta corriente ni un plan de pensiones. Por ello, la mirada al pasado es constante y abundan las referencias a “la infancia de Carvalho, cuya memoria últimamente con tanta fuerza reclamaba coexistir con la premonición de vejez” (Vázquez Montalbán 2000: 196).

Ante la pérdida de memoria que va afectando a todos los habitantes, el detective se muestra contrario a los cambios que van destruyendo los espacios

históricos, ya que “la nostalgia también es, con más claridad en cuanto avanza la serie Carvalho, un lamento por una ciudad y una forma de vida que han desaparecido. El detective se desorienta en una ciudad que ya no puede oler, palpar y sentir como propia” (Eaude 2011: 42).

Por ello, los Juegos Olímpicos suponen una amenaza a esa ciudad que forma parte de la memoria del detective, ya que si hasta entonces los cambios han sido graduales o se han desarrollado en zonas concretas, pero sin llegar a afectar a las principales calles del barrio Chino –en donde permanecen en pie los edificios junto a los cuales creció– la modificación del modelo urbano acarrea el derribo de bloques de viviendas enteros y la expulsión de los habitantes que allí residían a otras partes de la ciudad. Por esta razón, el gran peligro que afronta Barcelona es la pérdida de la memoria de esos barrios populares en los que vivía la clase trabajadora: “the detective’s greatest fear is that Barcelona’s rapid transformation into a postmodern city will finally eradicate the memory of its working-class inhabitants as the spaces in which their history lies embedded are removed or transformed beyond recognition” (Wells 2004: 88)⁷⁴.

El detective va perdiendo su propia ciudad, y, por tanto, su propia identidad en una nueva Barcelona en la que desaparecen los espacios de su memoria para dar cabida a una nueva imagen urbana posmoderna que pueda atraer a turistas y nuevos negocios: “Carvalho can no longer reconstruct his self-identity in the pre-Olympic city as his memory spaces are coming increasingly under threat due to the urban reform plans that are changing the entire cityscape” (Wells 2007: 285). Son las consecuencias del cambio de modelo urbano que se lleva a cabo de cara a la celebración de los Juegos Olímpicos, que configura una nueva ciudad en la que ya no hay espacio para los barrios del pasado.

⁷⁴ Otro trabajo en el que se analiza el espacio urbano en función de la nostalgia y el sentimentalismo es el de Wells (2008).

Por lo tanto, la nueva configuración de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos destruye la historia de una ciudad que mantenía el pasado en sus calles, en sus edificios y en el modo de vida de los barrios. La demolición del paisaje de la infancia de Carvalho provoca que de las últimas obras protagonizadas por el detective, solo *El hombre de mi vida* suponga el retorno de las aventuras de Carvalho en Barcelona, en donde se enfrenta a la nueva urbe post-olímpica. La conclusión que se extrae de este hecho es que el protagonista ha perdido la parte de la ciudad con la que se identificaba, la que sentía como propia y la que podía recordar como escenario de su niñez y su adolescencia. Por lo tanto, el derribo de esos bloques supone la consumación del arrebato de esos espacios a los que ya no podrá volver, lo que lo aleja aún más de ese territorio de la memoria, donde se producía el desgarramiento al que hacía referencia Pierre Nora (1997, Vol. I: 23-43), donde la memoria colectiva alcanza su verdadero significado como experiencia vivida, en contraste con la historia, una reconstrucción partidista. Carvalho pierde los espacios de la clase trabajadora en Barcelona, colectivo formado por individuos anónimos cuya memoria no aparece en los manuales de historia y que, con el derribo de sus viviendas y el fin de las formas de vida tradicionales en el centro de la ciudad, acaba desapareciendo irremediabilmente.

5. 4. Barcelona, ciudad cuerpo

La metáfora de la ciudad como cuerpo es una de las más fructíferas que se emplean no solo en las representaciones artísticas, sino también en otros ámbitos como la publicidad y la prensa. Esto se debe a la constante utilización en el lenguaje de metáforas corporales para referirse a espacios concretos de la ciudad, como el pulmón, el corazón, las arterias o el vientre, así como a la personificación de la ciudad, a la que se le atribuyen acciones y sentimientos propios de los seres humanos (Muñoz Carrobbles y Peñalta Catalán 2010: 81-87; 2014: 18-22; Peñalta Catalán 2011). También suele haber una oscilación entre el

género de la ciudad, ya que dependiendo del autor y de la obra en concreto, el espacio urbano puede aparecer representado como una mujer o como un hombre, desde el género gramatical de los epítetos que recibe la ciudad hasta sus características físicas o el comportamiento que culturalmente se ha relacionado con cada sexo (Muñoz Carrobles y Peñalta Catalán 2014: 22-26).

Esta relación entre cuerpo y ciudad no es algo exclusivamente contemporáneo, pues fue muy frecuente su uso durante el Renacimiento debido al interés que los humanistas tenían en emplear al hombre como medida del mundo. Es por ello que se pueden encontrar modelos urbanísticos basados en la anatomía del ser humano, como el de Francesco di Giorgio Martini (Garrido Alarcón 2011). De todos modos, con los procesos de industrialización y el desarrollo de la ciudad moderna, los autores literarios⁷⁵ han empleado recurrentemente este tipo de metáforas corporales referidas al espacio urbano, por lo que ha sido muy rentable la construcción de la imagen de la ciudad como cuerpo.

En el caso de la saga protagonizada por Pepe Carvalho, también se emplea este modelo urbano cultural. Bien es cierto que Vázquez Montalbán no es muy prolijo en el uso de este modelo y que no abundan las referencias en cada obra, pero sí que a lo largo de toda la serie novelística se puede comprobar que la ciudad cuerpo subyace como esquema urbano en su construcción literaria de Barcelona, con algunas referencias directas espaciadas durante la saga.

Así, la manifestación de que la ciudad es un órgano vivo, y que como tal crece y sufre constantes cambios, la expresa un personaje claramente partidario de las modificaciones urbanas, pues él mismo tiene negocios inmobiliarios que

⁷⁵ Esta metáfora también ha sido explotada en otras artes. Por ejemplo, Muñoz Carrobles y Peñalta Catalán citan obras pictóricas de Giorgio de Chirico y Salvador Dalí (2014: 17) y en cine, el director surrealista checo Jan Švankmajer, en su película *Přežít svůj život (teorie a praxe)* [Sobreviviendo a la vida (teoría y práctica)] (2010), recrea unos edificios corporeizados que cobran vida y corren por las calles.

dependen de la permisividad de las corporaciones locales. Nos referimos a Basté de Linyola, que explicita la metáfora para tratar de convencer a su audiencia, durante la conferencia que pronuncia, de la necesidad de continuar con las construcciones en una Barcelona que se estaba preparando para albergar los Juegos Olímpicos: “¿A quién se le ocurre que una ciudad, como órgano vivo en perpetua expansión, se contente con las fronteras naturales que la aprisionan?” (Vázquez Montalbán 1988: 102).

Aunque se trate de una afirmación realizada por un personaje con especial interés en que la ciudad sea un ente vivo, para así justificar los cambios urbanísticos que se realizan en Barcelona y poder continuar con éxito sus negocios, aquí se explicita la concepción que empleaba Vázquez Montalbán para la construcción de Barcelona en su saga narrativa, a pesar de que en no pocas ocasiones se ocultasen las referencias directas a la metáfora concreta. Barcelona, por tanto, está organizada como un cuerpo, y diversos espacios de la ciudad usurpan las funciones que realizan ciertos órganos o partes de la anatomía humana.

Además, en esa conferencia Basté de Linyola aludía a los eslóganes que el Ayuntamiento había utilizado como propaganda para promocionar el nuevo proyecto urbanístico que se iba a llevar a cabo con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos. Uno de ellos era “Barcelona, posa’t guapa”, es decir, “Barcelona, ponte guapa”, lo que supone la feminización de la ciudad: a través del género gramatical empleado y de la personificación de la urbe, el Ayuntamiento de Barcelona ha escogido ya el sexo que le corresponde a la ciudad y este es el de mujer, que suele ser el más extendido en las representaciones urbanas, como recogen Muñoz Carrobles y Peñalta Catalán (2010: 86-87).

Ahora que sabemos que estamos ante un cuerpo femenino, debemos identificar las distintas partes que lo componen. Empecemos por los ojos, los miradores de la ciudad desde los que es posible contemplar Barcelona: como

esta configuración corporal se erige a través de la concepción de Pepe Carvalho, el personaje protagonista, los ojos de la ciudad están ubicados en espacios desde donde el detective puede contemplar las calles y el gentío. Son, pues, estancias situadas a una altura considerable: su despacho de las Ramblas y su casa de Vallvidrera.

Estos dos inmuebles, propiedad de Carvalho, son aquellos en los que se puede sentir cómodo y seguro. Forman parte del mundo del detective, de los espacios que considera propios y aparecen como elementos estables a lo largo de la saga, pero también cumplen una relevante función como miradores, debido a la situación en la que se emplazan, que le permiten, desde su posición de *outsider* y *voyeur* de la sociedad, espiar a los ciudadanos y contemplar desde las alturas lo que sucede en Barcelona.

El despacho del detective está situado en la Rambla de Santa Mónica, y constituye su centro de trabajo. Es el espacio que lo mantiene unido al barrio Chino en el que se crio, y a través del cual cobran sentido las relaciones que establece con los personajes marginados que forman su círculo afectivo. Además, alberga la pequeña cama en la que duerme Biscuter, pues el despacho es también vivienda para el ayudante de Carvalho, donde además cocina para el detective.

El despacho se encuentra en un piso cuyas ventanas dan a las Ramblas, lo que permite al detective tener una visión privilegiada de lo que sucede en una de las principales vías de Barcelona: desde manifestaciones a redadas policiales, pero también puede contemplar el tiempo que hace, la cantidad de gente que pasea o cómo se marcha una clienta. En palabras de Close,

The office window overlooking the Rambla de Santa Monica affords us a view of traffic on the city's most colorful artery, and it frames our literary consumption of the spectacles of post-Franquist urban life, including pedestrian traffic, prostitution, drug dealing, "new wave beggars", transvestite parades, and clashes between protesters and riot police in the tumultuous early days of the transition. (2008: 161)

Se trata, como aparece descrito en *La soledad del manager*, de un espacio pequeño y de decoración antigua: “El despacho de Carvalho era un pequeño apartamento de unos treinta metros cuadrados: un despacho propiamente dicho, verdoso, con muebles de oficina de los años cuarenta; una pequeña cocina con nevera y un retrete” (Vázquez Montalbán 1977: 31).

Durante toda la saga, Vázquez Montalbán es consciente de los tópicos que se han creado en torno al personaje del detective, ya configurado como mito literario y cinematográfico, y por ello no experimenta la ansiedad de la influencia, sino que establece un juego de intertextualidades, a modo de guiños y referencias, con el lector. Debido a esto, Pepe Carvalho se cuestiona en algunos momentos, de forma irónica, a qué detective debería imitar en ciertas circunstancias.

La procedencia del imaginario detectivesco no se oculta, sino que se explicita en muchas ocasiones, a veces con intención paródica o irónica. La construcción literaria del despacho, pues, está influida por el cine negro de la década de 1940, como demuestra la alusión que el narrador hace a la puerta del despacho: “No recuerda de qué película de detectives extrajo el modelo de puerta de cristal biselado. Probablemente de alguna de Bogart. Le gusta ver las siluetas compactas y opacas de los que están a punto de entrar” (Vázquez Montalbán 1987c: 153). No será la única alusión que se haga a la estética del despacho de Carvalho, copiada de la cinematografía norteamericana: en *El laberinto griego*, Lebrun se sorprende por el “arruinado despacho años cuarenta, diríase que rescatado de la liquidación de “atrezzo” a cargo de un productor de películas de Humphrey Bogart” y, sobre todo, por el “rincón donde coexistían el frigorífico, una ducha, la taza sanitaria, un catre y la pequeña cocina de bombona de gas butano” (Vázquez Montalbán 1991: 18).

Por lo tanto, este espacio en el que Carvalho trabaja y recibe a sus clientes –y en ocasiones también a la policía que acude a presionarle para que deje de indagar en un determinado caso– y que comparte con Biscuter, para el que es

casi como su vivienda particular, está construido como reflejo de los clásicos despachos de los detectives que protagonizaban las películas de cine negro de las décadas de 1940 y 1950, un espacio que se ha consolidado en el imaginario colectivo y que se ha convertido en un tópico más del género. El despacho de Carvalho, por tanto, se corresponde con el decorado de un estudio hollywoodiense, con el escenario de una película que el cine criminal –y también la literatura, por la influencia de este– ha perpetuado a través de la repetición. Así, como escenario, aparece también en la saga carvalhiana en un claro guiño al lector: “Carvalho instó a Biscuter a que se llevara el bocadillo y se enfrentó a la puerta de su propio despacho como si fuera el telón de un escenario. Sonaban los timbres. Se apagaban las luces. La función iba a empezar” (Vázquez Montalbán 1984: 18). Como ha señalado Resina, el término “escenario” incide en “la naturaleza artificial, como de decorado, de las geografías de la novela criminal” (2009: 17), por lo que se incide aún más en el carácter paródico de estos guiños.

El despacho, por tanto, aparece construido a partir de la imagen que ofrece de él el cine negro clásico, con referencias directas a actores y obras que funcionan como elementos intertextuales que aparecen en ocasiones con la finalidad de adoptar y parodiar sutilmente esa convención literaria y cinematográfica.

La casa es el otro espacio que funciona como ojos de la ciudad, ese otro mirador que posee Carvalho para contemplar la ciudad desde la distancia. Vallvidrera, la zona en la que vive el detective –y que durante la redacción y publicación de la saga carvalhiana también se convirtió en el hogar de Manuel Vázquez Montalbán, puesto que se mudó a una casa de este barrio–, se encuentra en una zona geográfica de altitud cercana a los 300 metros, algo reseñable ya que a una relativa corta distancia se encuentra el mar. La casa del detective, por tanto, se sitúa en una posición elevada desde la cual puede vislumbrar toda la ciudad. Carvalho, como buen *outsider*, vive en una zona que

queda prácticamente en el límite de Barcelona, por lo que la imagen que contempla de la urbe es casi completa: el detective, en su hogar, se mantiene fuera de la ciudad que observa, no pertenece a ella, lo que permite que su mirada sea más objetiva. Vázquez Montalbán afirmaba que la posición de Vallvidrera, y la vista que de toda Barcelona se abarca desde allí, es positiva tanto para el detective como para el escritor: “Vallvidrera es Barcelona, pero está un poco por encima de Barcelona, como la mirada del novelista y de su personaje debe estar por encima de la materia novelesca” (2011: 235). De este modo, el escritor admitía la posición dominante en la que se sitúa Carvalho desde su hogar en Vallvidrera.

Debido precisamente a la altitud a la que se encuentra Vallvidrera, algún crítico ha relacionado la casa del detective con el cielo, como si se tratase de un santuario (Barrera y Vidal 2000: 488). No obstante, lejos está Carvalho de ser un dios o un santo, por lo que, a pesar de la tranquilidad de la zona en la que vive, tal vez sería más adecuado encontrar otro término más preciso. Paradójicamente, el que más emplea el narrador para referirse a la casa es el de “madriguera”, palabra que se refiere al hábitat de ciertos animales como los conejos, aunque este en muchos casos suele ser un espacio subterráneo escarbado a modo de cueva, imagen completamente opuesta a la altitud que caracteriza a Vallvidrera. Pero “madriguera” aporta connotaciones que sí que describen con acierto la vivienda Carvalho, como el aspecto acogedor y protector y la ubicación en un lugar retirado. Es desde esa madriguera, en la zona del Tibidabo, desde donde el detective observa la ciudad y los cambios que se producen en ella: “subir al Tibidabo en busca de su madriguera en Vallvidrera, desde la que contemplaba una ciudad más vieja, más sabia, más cínica, inasequible para la esperanza de ninguna juventud, presente o futura” (Vázquez Montalbán 1981: 21)⁷⁶.

⁷⁶ En este fragmento, además, se puede apreciar la personificación de la ciudad en la obra de Vázquez Montalbán.

Vallvidrera supone un mundo completamente opuesto al del barrio Chino: en las casas y urbanizaciones que se encuentran por la zona no hay nada que remita a la clase trabajadora, pues se trata más bien de una zona destinada a personas pertenecientes a la clase media-alta. No obstante, y a pesar de vivir allí, Carvalho no realiza vida social en Vallvidrera, pues no existe la camaradería que sí se percibe en el barrio Chino: los ocupados hombres de negocios no malgastan el tiempo en socializar o iniciar proyectos de ocio en común. El único personaje de Vallvidrera con el que Carvalho mantiene lazos afectivos, como ya se ha señalado, es el gestor Enric Fuster, con el que comparte su pasión por la gastronomía y a quien le cuenta el estado de los casos que va investigando, en un juego dialéctico que le permite a Carvalho reflexionar sobre sus indagaciones y, sobre todo, a Vázquez Montalbán recapitular la información para el lector.

La privilegiada posición de Vallvidrera sobre el resto de Barcelona la apunta también un taxista que le pregunta a Carvalho dónde vive, y tras saberlo, lo felicita, porque le encanta esa zona. El taxista le confiesa: “A veces cojo alguna carrera al Tibidabo y desde Vallvidrera, madre, la mierda flotante que se ve en esta ciudad” (Vázquez Montalbán 1979: 79). Desde Vallvidrera no solo se ve la contaminación a la que alude el taxista, sino también toda la miseria que rodea Barcelona: la casa del detective le permite tomar distancia y observar la ciudad y su progresivo deterioro desde una perspectiva de conjunto. Desde su vivienda, Carvalho puede contemplar lo que sucede en Barcelona, ya que en su casa se sitúa “la terraza mirador de la ciudad” (Vázquez Montalbán 2000: 88).

Vallvidrera y el hogar del detective constituyen ese refugio al que el personaje puede volver cada tarde o cada noche tras un día de trabajo en los barrios bajos, como una forma de purificación, pues a pesar de sentir nostalgia por el barrio Chino y por las calles donde creció, el espacio donde duerme y donde se siente protegido está en la parte alta de la ciudad. En efecto, la casa de

Carvalho es su hogar, donde tiene intimidad para experimentar a su gusto en la cocina recetas que ha leído o que conoce desde hace tiempo y para encender la chimenea con libros, en un escrutinio con reminiscencias cervantinas que aparece en todas las novelas de la saga y a través del cual muestra su rechazo a la cultura dominante.

La casa es también espacio de privacidad, el lugar donde mantiene relaciones sexuales con Charo, pero también con otras mujeres que aparecen en su vida, pues Carvalho no le guarda fidelidad a la prostituta, otra característica más de la extraña relación amorosa que protagonizan.

Sin embargo, la influencia de este mundo de clase media-alta es motivo de reprensión por parte de Biscuter, que critica que su jefe viva encerrado en Vallvidrera y no se dé cuenta de los cambios que ha experimentado el barrio Chino: “Usted últimamente ha viajado demasiado, y entre viaje y viaje o allí arriba colgado en Vallvidrera, tal vez no se ha dado cuenta de cómo han cambiado las cosas por aquí abajo. Esto es el Oeste, jefe, el Oeste pero con más navajas que revólveres” (Vázquez Montalbán 1988: 45).

La casa, “nuestro primer universo” (Bachelard 2000: 28) o “la imagen del universo” (Chevalier 2008: 257), se caracteriza principalmente por ser el espacio en el que el individuo puede mantener su total intimidad y sentirse protegido. Protección e intimidad son dos de los elementos definitorios de la casa, a los que alude recurrentemente Bachelard (2000). No obstante, en la saga de Carvalho hay varios episodios en los que la casa deja de ser ese “espacio protector familiar y seguro” (Mejía Ruiz 2010a: 346) porque resulta violado: individuos ajenos a la vivienda del detective irrumpen por la fuerza en su casa. El allanamiento de morada deja en suspenso las características principales de este espacio, esto es, la intimidad y la protección, ya que Carvalho queda expuesto a las intenciones de los delincuentes.

No son pocas las veces en las que los malhechores, generalmente en grupo, entran por la fuerza en su vivienda de Vallvidrera, hecho frecuente en la

novela criminal debido a la peligrosa profesión a la que se dedica el personaje protagonista y a los riesgos que corre. El ataque a la vivienda o al despacho del investigador supone una advertencia que sirve para demostrar la fuerza de los enemigos a los que se enfrenta, pero a la vez confirma que el detective ha orientado sus pesquisas en la dirección correcta, ya que ha conseguido intranquilizar a los criminales y los ha obligado a actuar. Además del ataque físico que recibe el investigador, la violación de su casa supone el asalto a su espacio privado, al lugar en el que, al menos en teoría, el detective se puede sentir seguro.

La casa de Carvalho es invadida cuando en *Los mares del Sur* asesinan a su perra Bleda, sin estar él presente; pero el detective también es atacado dentro de su propia casa, cuando los delincuentes fuerzan la puerta y acceden al interior en el ataque fascista que ocurre en “Federico III de Castilla y León”, o en el de los árabes que aparecen con Bromuro, como rehén, en la habitación del detective mientras este duerme, en *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. En *El hombre de mi vida*, se afirma que “su casa no era un sitio seguro y de un momento a otro podía llenarse de asesinos posyugoslavos enviados por la OTAN o de cabezas rapadas excursionistas” (Vázquez Montalbán 2000: 241), lo que se ve confirmado poco después, porque esos “posyugoslavos” a los que se refiere el narrador irrumpen en la vivienda del protagonista.

Más divertida resulta la invasión de la casa que tiene lugar en *Sabotaje olímpico*, con la finalidad de convencer a Carvalho para que acepte investigar los casos que atentan contra el espíritu olímpico, descrita en una de las largas enumeraciones –esta resulta hiperbólica– que solía emplear Vázquez Montalbán:

[...] la casa de Carvalho fuera invadida por toda clase de cuerpos represivos: paracaidistas, policía armada, guardia civil, policía privada, policía mixta, bomberos, numerarios del Opus Dei, especialistas en dietas, gaiteros escoceses, socios de clubs náuticos, huérfanos del socialismo real, boy scouts, porteros de

night club, homosexuales sin complejo de culpa, yuppies en crisis de crecimiento, jóvenes filósofos y filósofas, sociólogos partidarios del pasado como pretérito perfecto ultimado y de futuros tan imperfectos que no debían ser ni imaginados. Botas, botas, botas, salvo los mocasines Sebago de los jóvenes filósofos y mocasines Camper de las jóvenes filósofas, algo menos estándar, dentro de su natural prudencia exhibicionista, el calzado de los sociólogos partidarios del pasado como pretérito ultimado, perfecto, y del futuro inimaginable desde su connatural imperfección. (1993: 21-22)

A través de esta enumeración con claro carácter irónico, remarcado por la calificación de cuerpos represivos que reciben los colectivos que se citan, la casa del detective y, de esta manera, su espacio íntimo, vuelve a ser violado, esta vez con el fin de obligarlo a aceptar el caso del sabotaje de los Juegos Olímpicos. Por lo tanto, dada la frecuencia con la que es asaltada la casa, no puede decirse que en la saga protagonizada por Carvalho este lugar aporte una gran seguridad al protagonista, porque con facilidad resulta vulnerado.

También es reseñable que la casa, espacio generalmente relacionado con la vida y con el disfrute de esta –que en el caso de Carvalho puede ejemplificarse con su hedonismo, que se cifra en su pasión por la gastronomía, que desarrolla en la cocina, y por su actividad sexual que tiene lugar en distintas partes de la vivienda–, también se tiñe de muerte. Dejando a un lado los crímenes que se perpetran en las casas de otros personajes, como el asesinato de la botella de champán de *Los pájaros de Bangkok*, para centrarnos en el hogar del detective, en Vallvidrera muere Bromuro al final de *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, ya que ni Charo ni Carvalho permiten que pase sus últimas horas en la clínica donde se encuentra, en la que faltan accesorios de primera necesidad y en la que los médicos, deshumanizados, lo tratan como un enfermo terminal por el que no vale la pena luchar.

Biscuter, Charo y Carvalho lo llevan a la cama del detective, para que muera en un hogar decente –no como la pensión en la que vivía–, y durante los últimos instantes de vida del limpiabotas, el protagonista se asoma a su mirador privilegiado para ver la ciudad que está cambiando y que ahora pierde

a uno de los puntos de referencia de la Barcelona de Carvalho: “salió al jardín a contemplar la amanecida de la ciudad, buscando con ojos la costra urbana de la Barcelona Vieja, aquel laberinto al que Bromuro probablemente nunca volvería. No. Nunca volvería” (Vázquez Montalbán 1988: 218).

Además de los ojos de la ciudad, hay otros espacios que se configuran a partir de la metáfora corporal: es el caso de la columna vertebral, que el propio Vázquez Montalbán situaba en las Ramblas. Esta vía es una de las más importantes de toda Barcelona, una de las principales atracciones turísticas por la aglomeración de kioscos que venden desde flores y animales –esto último prohibido desde hace algunos años– hasta prensa y *souvenirs*, y de mimos o estatuas vivientes, músicos y caricaturistas que amenizan el paseo de los viandantes. Aunque se trate de un espacio de la Barcelona turística, Vázquez Montalbán justifica la presencia de las Ramblas en la saga carvalhiana “porque sin ellas Barcelona carecería de columna vertebral” (2011: 239).

Como ya se ha señalado, debido a su importancia como símbolo de Barcelona y a la gran cantidad de personas que transitan por allí por ser un lugar céntrico, las Ramblas son el espacio idóneo para la sucesión de manifestaciones que se celebran en la ciudad, como muestra Vázquez Montalbán en sus novelas. Es, además, la vía que vertebra el casco antiguo de Barcelona, y que separa el barrio Gótico del barrio Chino.

Si las Ramblas constituyen la columna vertebral de Barcelona, la Boquería, el famoso mercado de la capital catalana, podría identificarse con las tripas, el vientre de Barcelona, tal y como señala respecto de ese mismo mercado Ribera Llopis en relación a *La papallona* [*La mariposa*] (1882) de Narcís Oller, imagen que también aparece explotada en *Le ventre de Paris* [*El vientre de París*] (1873) de Émile Zola (2010: 122-125; 2014: 53), referido a Les Halles.

La Boquería, el mercado de estructura modernista que en la actualidad se ha convertido en una atracción turística más de Barcelona, ocupa un papel relevante en las novelas protagonizadas por Carvalho, pues es el lugar en el que

el detective adquiere los productos frescos que emplea para elaborar succulentas recetas. Por tanto, en este caso la metáfora no se refiere al acto de comer, pues nos encontramos en un estado anterior en el que todavía los alimentos no han sido siquiera preparados. La comparación es posible porque se establece una analogía entre la transacción de los productos por dinero y el proceso digestivo, en el que también los alimentos cambian a otro estado, aunque se trate de dos operaciones completamente distintas. La Boquería es uno de los espacios favoritos de Carvalho, que recuerda incluso en Argentina y le dice a Alma que la llevará a verlo: “Un día vendrás a Barcelona y te llevaré al mercado de la Boquería. España está llena de mercados maravillosos” (Vázquez Montalbán 1997: 320).

La Boquería aparece en la saga carvalhiana con frecuencia debido a la afición del detective por la gastronomía, por lo que, aunque no se explicita, parece lógico que en esta construcción de la ciudad como cuerpo que subyace en las novelas de Vázquez Montalbán el mercado ocupe, como en otras obras literarias, la metáfora del vientre⁷⁷. No obstante, esta imagen también podría ser compartida por los restaurantes a los que acude recurrentemente el detective, que ocuparían el espacio del estómago, pues al fin y al cabo la finalidad de este tipo de establecimientos es, además de satisfacer a través del gusto las expectativas del cliente, colmar el apetito del comensal llenando su estómago a partir de los platos que se han preparado y servido.

Si aceptamos que la Boquería, como en la ya citada *La papallona*, es el vientre de Barcelona, muy lejos no debe estar la zona que metafóricamente sirve para desechar los residuos generados en el proceso digestivo. En efecto, es la plaza de la Gardunya la que cumple esta función:

⁷⁷ Vázquez Montalbán emplea la metáfora del estómago para referirse al antiguo mercado del Borne en *Barcelonas*: “El Borne fue el mercado central de Barcelona hasta la década de los sesenta y un centro radial del estómago de la ciudad” (1987f: 109).

Pero a estas horas de la mañana, la plaza de la Gardunya era el culo de la Boquería. Muelle de camionetas, escaparate de contenedores de basura que iniciaban la putrefacción nada más salir del templo, gatos ariscos consentidos por su lucha a muerte con los ratones que esperaban el menor descuido para apoderarse del mercado, del viejo barrio, de la ciudad entera. (Vázquez Montalbán 1983: 45)

La plaza de la Gardunya aparece como el culo de la Boquería, y, por tanto, de Barcelona. Es en ese espacio en el que las camionetas y los furgones descargan la mercancía fresca y depositan los restos ya podridos que no es posible vender, y que son ahora deshechos expulsados del vientre que es el mercado. Además, la plaza de la Gardunya alberga un aparcamiento subterráneo, aspecto que refuerza la imagen de la plaza en el sentido metafórico que le atribuye Vázquez Montalbán, ya que desde sus entrañas “expulsa” los coches que se encuentran en su interior.

Por último, faltan los genitales de la ciudad, lo que el narrador denomina “las ingles de Barcelona” (Vázquez Montalbán 1993: 13), y que se identifican con el barrio Chino, en referencia a la prostitución que se concentra en esas calles. Si, como hemos visto, la ciudad se representa con el cuerpo de una mujer, sus órganos sexuales han de ser los femeninos, idea que aparece reforzada por la prostitución que se ejerce en el barrio Chino, protagonizada principalmente por mujeres. Esas ingles de la ciudad son las que generan los olores a sexo y sudor que, con la remodelación del esquema urbano barcelonés por la celebración de los Juegos Olímpicos, se pretenden eliminar derribando bloques de edificios para que se ventile el barrio y se higienicen así estas calles tradicionalmente dedicadas al mercado del sexo.

Por lo tanto, en la configuración de la ciudad barcelonesa de la saga protagonizada por Carvalho subyace la metáfora del cuerpo, como se hace evidente en las funciones que desempeñan determinados espacios. La urbe es un organismo vivo que experimenta cambios, es decir, que evoluciona, y así la representa Vázquez Montalbán a lo largo de la serie carvalhiana, pues recoge la

transformación que experimenta Barcelona por los diferentes sucesos sociopolíticos que se desarrollan en el país, y más concretamente en la propia ciudad.

6

Barcelona

6. 1. Novela criminal en Cataluña

La literatura criminal en lengua catalana ha sido una de las más potentes del Estado, debido a colecciones como “La Cua de Palla” o la actual “Crims.cat” –dirigida esta última por el profesor de la Universidad de Salamanca y experto en la novela criminal Àlex Martín Escribà–, a editoriales como Llibres del Delicte –dedicada exclusivamente al género criminal– y al interés en normalizar la lengua a través de géneros populares.

A los autores a los que ya nos hemos referido con anterioridad, como Isabel-Clara Simó, Josep Lluís Seguí, Ferran Torrent, Margarida Aritzeta, Josep Maria Palau i Camps, Antoni Serra o Guillem Frontera, se les unió con la llegada del siglo XXI un nutrido grupo de escritores que sigue cultivando el género en catalán, no solo nacidos en Cataluña, sino también en otras regiones catalanohablantes como Baleares o la Comunidad Valenciana.

Destacan, entre ellos, Sebastià Bennasar, autor mallorquín que debutó en el género en el año 2000 con la publicación de *El botxí de la ciutat de Mallorca* [*El verdugo de la ciudad de Mallorca*], aunque ya había publicado en 1998 su primer poemario, *Passaport de sang* [*Pasaporte de sangre*]. Con casi una decena de títulos hasta su reciente *On mai no creix l’herba* [*Donde nunca crece la hierba*] (2015), Bennasar es uno de los escritores más conocidos de novela criminal en catalán, sobre todo a partir de la publicación de *Mateu el president* [*Matad al presidente*] (2009), novela que tuvo cierta repercusión en los medios de comunicación porque en ella se trazaba una conspiración de la extrema derecha para matar al presidente del Fútbol Club Barcelona, en una alusión nada velada al que dirigía el club por aquellos años, Joan Laporta. Es, además, quien impulsó la celebración del festival Tiana Negra sobre novela criminal en catalán.

Agustí Vehí fue otro de los escritores de éxito en catalán, desde la publicación de su primera obra, *Abans del silenci* [*Antes del silencio*] (2009) hasta su fallecimiento en 2013, año en el que se publicó *Remor de serps* [*Rumor de*

serpientes]. Vehí, que era subinspector de la Guardia Urbana de Figueres, empleaba en sus obras como escenario la comarca del Ampurdán.

Marc Moreno, editor de Llibres del Delicte, también ha publicado varias obras de género criminal, como *Cabdills* [*Caudillos*] (2011), *Indepèndencia d'interessos* [*Independencia de intereses*] (2013) y *Els silencis dels pactes* [*Los silencios de los pactos*] (2014). Anna Maria Villalonga, profesora de literatura catalana en la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, es otra de las autoras que en los últimos años se ha unido al género, pues además de su faceta investigadora –que ha permitido que haya realizado trabajos críticos sobre la novela criminal–, ha preparado antologías y en 2015 publicó *La dona de gris* [*La mujer de gris*], una obra que ha sido bien acogida por el público y la crítica y que ha sido traducida al español y editada en la colección “Navona Negra”.

Incluso autores consagrados como Carme Riera, una de las voces más respetadas de la narrativa catalana, han participado en el género, ya que la escritora mallorquina publicó *Natura quasi morta* [*Naturaleza casi muerta*] (2011), una novela criminal que se centra en la desaparición de un alumno rumano que estudiaba por una beca Erasmus en la Facultat de Lletres de la Universidad Autònoma de Barcelona –donde Riera trabaja como profesora–, historia que está inspirada en un suceso real. La protagonista de esta obra es la subinspectora de los Mossos d'Esquadra Manuela Vázquez, un homenaje evidente al escritor Manuel Vázquez Montalbán.

En lengua española, los autores catalanes han continuado apostando por la novela criminal y no han sido pocos los nuevos escritores que han aportado su granito de arena a la diversificación del género. Carles Quílez, por ejemplo, comenzó su andadura en la narrativa con *Atracadores* (2002). Autor que se maneja tanto en catalán como en español, escribió a cuatro manos *Asalto a la virreina* (2004) y *Piel de policía* (2006) junto a Andreu Martín, ganó el Premio Crims de Tinta por *La solitud de Patrícia* [*La soledad de Patricia*] (2009), y entre sus últimas novelas se encuentran *Cerdos y gallinas* (2012) y *Manos sucias* (2014).

Víctor del Árbol es otro de los grandes escritores contemporáneos del género, pues ha ganado numerosos premios –especialmente en Francia, como Le Prix du Polar Européen– y ha sido traducido a más de una decena de idiomas. Su debut como novelista fue *El peso de los muertos* (2006), y posteriormente publicó las novelas con las que ha adquirido tanta notoriedad en el campo literario español, que son *La tristeza del samurái* (2011), *Respirar por la herida* (2013) y *Un millón de gotas* (2014).

Carlos Zanón comenzó su carrera literaria como poeta con *El sabor de tu boca borracha* (1989) y no fue casi hasta dos décadas después cuando publicó su primera novela, *Nadie ama a un hombre bueno* (2008). Al año siguiente apareció *Tarde, mal y nunca* (2009), una novela criminal cargada de violencia que lo catapultó a la primera línea de escritores del género, y sus dos siguientes novelas, *No llames a casa* (2012) y *Yo fui Johnny Thunders* (2014), lo consolidaron como uno de los principales autores de novela criminal de este siglo en España⁷⁸.

El creador del inspector de los Mossos d'Esquadra Héctor Salgado es Toni Hill, traductor y desde 2011 novelista, año en el que publicó *El verano de los juguetes muertos*, la obra en la que nació este personaje que hasta el momento ha protagonizado dos novelas más: *Los buenos suicidas* (2012) y *Los amantes de Hiroshima* (2014).

La lista de autores, tanto en catalán como en español –e incluso los hay que escriben en ambas lenguas–, que desde Cataluña cultivan la novela criminal no deja de crecer. En este sentido, Barcelona no ha perdido relevancia como espacio en el que se ambientan numerosas obras pertenecientes al género, pues sigue siendo el escenario favorito de la mayoría de escritores a los que nos hemos referido, además de otros como Cristina Fallarás, escritora y periodista originaria de Zaragoza y que ambientó *Las niñas perdidas* (2011) –novela ganadora del Premio L'H Confidencial 2011 y del Premio Dashiell Hammett

⁷⁸ A finales de 2015 aparecerá *Marley estaba muerto*.

2012 de la Semana Negra de Gijón, la primera vez que una mujer conseguía ese galardón– en Barcelona y el despacho de su detective protagonista, Victoria González, se encuentra en el Raval; o David C. Hall, que obtuvo el Premio de Novela Ciudad de Getafe 2011 por *Barcelona skyline*.

Barcelona sigue siendo, casi con total certeza, la ciudad más visitada por el género criminal en España. Prácticamente desde la normalización de la novela criminal, Barcelona ha intentado monopolizar el protagonismo en el género, tanto en la literatura catalana –con autores como Rafael Tasis, Manuel de Pedrolo o Jaume Fuster– como en la española –donde sobresalen Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán–, y es Madrid la única urbe que ha provocado una competencia destacable. En este sentido, conviene destacar la relevancia de Tasis, que empleó el género para poder representar el carácter de la ciudad, y que ha servido de inspiración para autores posteriores:

Tasis tria la novel·la policíaca de tall anglosaxó perquè considera que és la millor manera de poder reflectir la Barcelona urbana d'aquesta època. El que aconseguix, i d'aquí la seva gran importància, és que comença a crear novel·les típicament barcelonines, ambientades en un clima urbà digne de ser copiat per autors posteriors. (Martín Escribà y Piquer Vidal 2006a: 50)

La destacada utilización de Barcelona en el género está relacionada con los motivos de la aparición de la novela criminal en Cataluña, como la existencia de una clase burguesa que posibilitaba la escritura y la lectura de este tipo de obras y el desarrollo industrial y económico que produjo cambios sustanciales en la sociedad (Resina 1997: 30-33; Martín Escribà y Piquer Vidal 2006a: 44-45). En Cataluña se comienza a desarrollar, antes que en otras partes de España, una organización social moderna que va destronando paulatinamente el antiguo “orden arcaico, dominado por una oligarquía terrateniente heredera de las capas más altas de la nobleza y manifestado en una concepción jurídica obsoleta y en una política gubernamental reacia a cualquier tipo de innovación” (Sánchez Zapatero 2006: 70).

Además, Barcelona era, y continúa siendo, un importante núcleo editorial, en donde se concentran muchas de las más relevantes empresas de publicaciones de obras literarias del Estado, lo que ha contribuido a que la normalización del género en Cataluña y del empleo de Barcelona como espacio en el que se desarrollan las tramas novelescas se haya llevado a cabo con más rapidez que en otros lugares de España. Barcelona es también la ciudad del género a la que los críticos han prestado mayor atención y hay estudios como los de Bados Ciria (1996), Vosburg (2005), Luengo (2007), Savary (2007), Close (2008) y Martín Escribà (2009) que analizan de forma general o comparada la representación de la urbe en la novela criminal. Martín Escribà justifica la hegemonía de Barcelona en el género porque

es la gran ciudad de la revolución industrial, es compleja y conflictiva, y cuenta con un pasado histórico y político relevante. Además se trata de una ciudad portuaria que condiciona unos motivos que se han convertido en universales dentro de este tipo de ambientes: contrabando de mercancías, entradas de estupefacientes y de prostitutas son tan sólo algunos de los ejemplos más peculiares. (2009: 45)

Barcelona, capital de Cataluña, es la segunda mayor ciudad en cuanto al número de población con 1 602 386 habitantes⁷⁹, solo superada por Madrid. Su área metropolitana, que engloba a 36 municipios, cuenta con más de tres millones de habitantes.

Barcelona es junto con Madrid la ciudad más importante económica y culturalmente de España y se encuentra limitada por accidentes geográficos, lo que imposibilita su expansión: al norte, el río Besós; al sur, el río Llobregat; al este, la sierra de Collserola; y al oeste, el mar Mediterráneo. Con una rica historia –se han encontrado yacimientos arqueológicos del Neolítico–, en Barcelona se pueden apreciar distintas estéticas arquitectónicas que van desde la Edad Media hasta el siglo XXI.

⁷⁹ Dato extraído del INE, correspondiente al padrón municipal de 2014.

La ciudad ha estado siempre ligada a su puerto, que ha permitido el transporte de mercancías y pasajeros, lo que lo convirtió en uno de los más importantes de Europa durante la Edad Media y los siglos sucesivos. Fue la relevancia del puerto y del comercio lo que facilitó que, con la Revolución Industrial, aparecieran las fábricas en Barcelona, a finales del siglo XVIII, especialmente las relacionadas con la industria textil y con la fabricación de maquinaria, que propiciaron un aumento exponencial de la población barcelonesa: “Between 1940 and 1970, Barcelona’s population increased by almost 700,000, saturating the old city and spilling pell-mell into what quickly became a suburban belt” (Epps 2001: 165). No obstante, el sector industrial ha ido alejándose de las zonas más céntricas de Barcelona debido al precio del suelo, mucho más caro que en las zonas periféricas. Además, muchas multinacionales han deslocalizado sus fábricas y las han llevado a otros países en los que la mano de obra es más barata.

Por todo ello, Barcelona es hoy una ciudad cuyo principal motor económico es el sector servicios, en el que destacan sobre todo el comercio y el turismo. Hay en Barcelona espacios como las Ramblas, la plaza de Catalunya o la avenida Portal de l’Àngel en las que coinciden pequeñas tiendas con establecimientos de grandes marcas de ropa y grandes almacenes. La ciudad también cuenta con centros comerciales, importantes mercados y tiendas de marcas y artículos de lujos, situadas estas últimas en la zona del paseo de Gràcia.

En cuanto al turismo, Barcelona tiene una gran cantidad de monumentos y espacios dignos de visitar. La rica historia de la ciudad permite al turista contemplar arquitectura –y arte en general– que va desde la Edad Media –incluso antes, pues todavía se conservan restos de la muralla romana– hasta la época contemporánea. Cabe destacar el interés del barrio Gótico, de los edificios modernistas diseñados por Antoni Gaudí, de los numerosos museos y de la presencia del Camp Nou y del Fútbol Club Barcelona, hecho este último que ha

inspirado algunas novelas de género criminal, como *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, de Manuel Vázquez Montalbán, o *Joc de claus*, de Andreu Martín y Jaume Ribera. Además, la ciudad cuenta con importantes infraestructuras para albergar encuentros y congresos internacionales, lo que ha posibilitado un aumento en la celebración de eventos de este tipo.

Pero Barcelona no solo ofrece turismo cultural y de negocios, y es que, como ciudad mediterránea costera, su litoral se caracteriza por las playas que visitan los turistas y los propios ciudadanos, entre las que destacan la de La Barceloneta y la del Bogatell. Por lo tanto, aunque no sea un destino puntero para el turismo de sol y playa, sí que es otra de las posibilidades que la ciudad ofrece.

La urbe, como ya se ha tratado en el capítulo dedicado a la saga de Manuel Vázquez Montalbán protagonizada por Pepe Carvalho, sufrió una gran transformación durante la década de 1980 y los inicios de la de 1990 por la celebración de los Juegos Olímpicos. Fue el mega-evento que perseguía el consistorio catalán, liderado en aquel entonces por Narcís Serra, para llevar a cabo los cambios que Barcelona necesitaba: las Olimpiadas posibilitaban los ingresos con los que amortizar la inversión realizada.

Para acometer estos cambios, se llevaron a cabo numerosas campañas de publicidad que pretendían dar a conocer el proyecto de modificación de la ciudad y, sobre todo, involucrar a la ciudadanía en esos procesos. De este modo, nacieron iniciativas como la campaña *Barcelona, posa't guapa*, cuyas actuaciones han sido recogidas en distintas obras editadas por el Ajuntament de Barcelona (1989; 1996; 1999), o la campaña *Barcelona, més que mai*. Estas operaciones tuvieron gran repercusión en la sociedad y han sido bien acogidas por los expertos: "Publicity campaigns may not provide a long term solution to social and economic inequalities, but they can encourage a progressive ideal of social coexistence: one involving respect and understanding for others" (Sánchez 2002: 303).

De hecho, y a pesar de la animadversión que demostró Vázquez Montalbán ante el evento olímpico y la modificación del espacio urbano barcelonés, “the majority of people in Barcelona remain satisfied with the way the local Socialist government has managed things, particularly with respect to its urban and architectural projects” (Balibrea 2001: 187). No ha sido tampoco escaso el número de estudiosos que han alabado el modelo barcelonés por sus mejoras en las infraestructuras urbanas y por la modernización de la imagen de la ciudad, que favorecía su exportación para incrementar el número de turistas, pues “the hypothetical tourist ‘buys’ the city and constructs a private imaginary of it” (Balibrea 2001: 189). No en vano, Barcelona es en la actualidad una de las ciudades más visitadas de España debido a su especialización tanto en el turismo de ocio como en el de negocios. El mega-evento le sirvió a la ciudad como estrategia de promoción de su propia imagen (Peñalta Catalán y Prada Trigo 2014: 144-147).

Por ello, los Juegos Olímpicos y la transformación urbana que han conllevado han sido bien acogidos por expertos en la materia, que destacan la mejora en las infraestructuras y en los medios de comunicación que derivaron de la celebración del mega-evento:

Although it can be argued that the economic and social impact of urban developments triggered by spectacles such as Olympics is short-term and limited, mass events of this kind can be used –as they have been in Barcelona– to procure the massive funding needed to upgrade the urban infrastructure, while also providing some of the social services and facilities long demanded by the city’s inhabitants. (Sánchez 2002: 303)

En esta línea ahondan otros estudiosos, que abundan en las ventajas urbanísticas que ha generado el proyecto de remodelación de la ciudad: “Barcelona se ha transformado urbanísticamente, su transporte público es mejor, su accesibilidad mucho mayor y han nacido nuevos barrios residenciales y equipamientos sobre zonas industriales en declive” (Fernández Ontiveros

1994: 334). Del mismo modo, celebran el uso de los Juegos Olímpicos para difundir la imagen de Barcelona en todo el mundo, con la repercusión que podía tener en el aumento de turismo y de la inversión extranjera: “Las Olimpiadas han implicado una mayor proyección de Barcelona, una mejora de su imagen y, también, su transformación parcial. Esta transformación se debe a la creación de nuevas infraestructuras y equipamientos” (Fernández Ontiveros 1994: 339). Fernández Ontiveros cita entre esas nuevas infraestructuras las rondas de circunvalación de Barcelona, las torres de telecomunicaciones, los escenarios deportivos, la ampliación del número de plazas hoteleras y la construcción de la Villa Olímpica. En cuanto a la mejora de su imagen, tras los Juegos Olímpicos “Barcelona has become a must-see city on the European itinerary, its sacred spaces have been transformed and revamped to fulfil new functions or have given way to more profitable secular and tourist alternatives” (Altisent 2008: 155). De hecho, algunos críticos creen que la buena aceptación del modelo urbano se debe al “narcisismo” de la arquitectura en la ciudad:

the role of the narcissistic, self-reflective architectural features employed in the popular acceptance of the city’s new image can be seen as a positive factor, providing a stronger sense of collective identity and enhancing its inhabitants’ identification with their urban environment. Additionally, the city’s redevelopment has improved not only its aesthetic appearance but also its urban infrastructure and social cohesion. (Sánchez 2002: 305)

Pero los planes urbanísticos de Barcelona no se detuvieron tras la celebración de los Juegos Olímpicos, ya que doce años después la ciudad cobijaba otro mega-evento: el Fórum Universal de las Culturas, “a project where the centrality of culture in a transnational context is even more obvious” (Balibrea 2001: 199). Este evento se ha seguido celebrando cada tres años en distintas ciudades del mundo –Monterrey en 2007, Valparaíso en 2010 y Nápoles en 2013, y en 2016 tendrá lugar en Amman–, aunque su repercusión a nivel mundial dista mucho de la de unas Olimpiadas.

El Fórum Universal de las Culturas celebrado en Barcelona en 2004 fue inaugurado el 8 de mayo y no finalizó hasta los últimos días de septiembre, por lo que duró casi cinco meses. No obstante, algunos críticos como Resina (2012) se han referido al evento como una antítesis de los Juegos Olímpicos, ya que frente a las competiciones deportivas, que levantaban pasiones entre el público, el Fórum se centró en la celebración de conferencias agrupadas en encuentros llamados “Diálogos”, por lo que el interés y la participación de los ciudadanos fue mucho menor, aunque también se organizó alguna actividad más popular como la “Carnabalona”, el concierto del músico brasileño Carlinhos Brown que tuvo lugar en pleno paseo de Gràcia.

Tampoco es comparable la atención internacional que mereció el Fórum con la que produjo la celebración de los Juegos Olímpicos, televisados en prácticamente todo el mundo, ni el apoyo de grandes multinacionales, pues, aunque el Fórum recibió financiación de importantes empresas, su impacto no alcanzó la relevancia del mega-evento deportivo.

Pero lo que sí dejó el Fórum, como los Juegos Olímpicos, fue la remodelación de una parte de la ciudad que estuvo “arquitectónica y urbanísticamente pilotada por Josep Acebillo” (Moix 2010: 138), y cuyo máximo exponente fue el Edificio Fórum diseñado por Jacques Herzog y Pierre de Meuron, cuya construcción no estuvo exenta de polémica por las modificaciones del proyecto original (Moix 2010: 141-144).

Si la celebración de los Juegos Olímpicos trajo consigo la remodelación de algunos barrios populares de la ciudad, como ocurrió parcialmente en el barrio del Raval y casi totalmente en la zona donde se construyó la Villa Olímpica, el Fórum Universal de las Culturas sirvió para justificar “the urban redevelopment of the Besòs estuary area –one of the most depressed neighborhoods but also one of the most coveted sites in the city– with an estimated investment of 170,000 million pesetas” (Balibrea 2001: 199-200).

Durante este siglo XXI, la ciudad no se centró únicamente en la celebración del Fórum, sino que han continuado las obras y los proyectos urbanísticos en Barcelona, como el plan llevado a cabo en el districte de Sant Martí, que se ha llamado “22@Barcelona” o simplemente “22@”, para reconvertir 200 hectáreas de espacio industrial del barrio de Poblenou en “un districte productiu innovador que ofereix espais moderns per a la concentració estratègica d’activitats intensives en coneixement”⁸⁰. Es el plan de transformación urbanística más importante que Barcelona ha llevado a cabo en los últimos años, y ha invertido más de 180 millones de euros solo en el plan de infraestructuras de la zona. En este distrito ya se han instalado muchas empresas multinacionales que intentan reactivar económicamente la zona y cumplir con los objetivos propuestos cuando se creó el distrito, esto es, convertir Poblenou en una importante plataforma científica, tecnológica y cultural.

Justo en la entrada de ese distrito se sitúa la Torre Agbar, uno de los nuevos símbolos de la Barcelona del siglo XXI. Se trata de una torre de casi cuarenta plantas –treinta y cuatro sobre la superficie y cuatro subterráneas– en la que destaca su forma cilíndrica que se estrecha en las últimas plantas, lo que ha provocado que jocosamente haya sido comparado con un supositorio o un pene. El edificio fue diseñado por el arquitecto francés Jean Nouvel, que argumentaba la forma de su obra aludiendo a símbolos catalanes en los que se había inspirado, como las construcciones de Gaudí o los pináculos de la montaña de Montserrat. De la torre destaca su colorido, sobre todo de noche, cuando se ilumina mostrando tonos rojos y azules⁸¹. Se construyó prácticamente

⁸⁰ Cita extraída de la presentación de la página web de 22@Barcelona, propiedad del Ayuntamiento de Barcelona. Puede consultarse en: <http://www.22barcelona.com/content/blogcategory/49/280/>

⁸¹ No obstante, desde agosto permanece apagada. Los nuevos propietarios de la torre han tomado esta decisión para recortar gastos, mientras esperan que se apruebe el proyecto de utilizar el edificio para albergar un hotel de lujo. Puede consultarse la noticia en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/07/11/catalunya/1436637351_278508.html

a la misma vez que la torre de 40 plantas diseñada por Norman Foster en el 30 de St Mary Axe, en Londres, con la que guarda un gran parecido.

Uno de los hechos destacables de la Torre Agbar es que su construcción se debió a la iniciativa privada, por lo que no se trata de una obra pública. Por lo tanto, es reseñable que en este nuevo modelo de ciudad los inversores, locales o extranjeros, apuestan por la creación en Barcelona de nuevos edificios diseñados por arquitectos de renombre, lo que contribuye a que la imagen de la ciudad sea más exportable a otros países. Pertenecía al Grupo Agbar –acrónimo de Aguas de Barcelona– y de ahí el procede el nombre por el que se conoce a la torre, pero fue vendido a un grupo inversor a finales de 2013 con el fin de albergar un hotel de lujo.

Todas estas nuevas construcciones y los nuevos planes de la ciudad inciden en la voluntad de los sucesivos gobiernos del Ayuntamiento de Barcelona de modernizar la urbe y de buscar nuevas vías económicas alternativas a la industria, lo que incrementa la relevancia del sector servicios en la ciudad. Estos cambios han sido respaldados mayoritariamente por los ciudadanos, aunque hay voces críticas que mostraron su desacuerdo con la manera de llevar a cabo esas modificaciones en el espacio urbano, como hemos visto con Manuel Vázquez Montalbán, que rechazó la nueva Barcelona que se erigía para el visitante y no tanto para sus habitantes. Estudiosos como Joan Ramon Resina han criticado también este nuevo modelo urbano que se ha generado, en el que los planes urbanísticos se ejecutaban sin atender tanto a las necesidades de los ciudadanos como a la celebración de mega-eventos como los Juegos Olímpicos en 1992 y el Fórum Universal de las Culturas en 2004. Estos acontecimientos eran el pretexto que necesitaba el Ayuntamiento de Barcelona para poder ejecutar la renovación urbanística que pretendía realizar, un modelo de ciudad que Resina considera ya caduco (2012: 73)⁸².

⁸² En este sentido, Resina se muestra muy crítico con el Partido Socialista y los sucesivos equipos que han gobernado en el Ayuntamiento de Barcelona.

Esta modificación del modelo urbano de Barcelona, en especial el que se desarrolla por la celebración de los Juegos Olímpicos –más relevante por la profundidad de los cambios realizados y por ser un periodo clave de la novela criminal en España–, trajo consigo la pérdida de espacios que eran recurrentes en el género, pues “lo que muestran esos autores durante los años setenta y ochenta es el reflejo de la Barcelona obrera y capitalista, la de los barrios populares. Esa Barcelona a partir de los noventa desaparece en gran parte y eso también se refleja en los personajes seriales que las representan” (Martín Escribà 2009: 52).

Resulta muy interesante la posición que toman los personajes protagonistas sobre los cambios que acontecen en la ciudad, pues oscilan entre los que los rechazan porque los barrios populares pierden su identidad y sus antiguos habitantes se ven obligados a trasladarse a la periferia –Manuel Vázquez Montalbán y su personaje Pepe Carvalho serían los más claros representantes de esta postura, pero, como veremos, no los únicos–, y los que no critican este aspecto y sí que hacen hincapié en que campañas como la de “Barcelona, posat’ guapa” no se hayan desarrollado en otros barrios populares que muestran numerosas deficiencias, por lo que demandan una mayor inversión para acabar con la marginalidad de estas zonas –aunque esto suponga como última consecuencia el desplazamiento de esas clases populares que allí habitan.

En cuanto a los autores cuya obra analizaremos, no ha sido nada sencillo delimitar el corpus, debido a la gran cantidad de escritores que han empleado Barcelona como escenario criminal en sus sagas y al interés que despiertan sus obras. En español, hemos escogido a Francisco González Ledesma y a Alicia Giménez Bartlett por sus trayectorias narrativas, ya que son sin duda dos de los autores más relevantes del género en España. Más complicado todavía ha sido elegir a los dos representantes de la literatura catalana, debido a la variedad de propuestas. Aunque en un principio íbamos a estudiar las novelas de Jaume

Fuster, finalmente decidimos no incorporarlas debido a la brevedad de sus sagas y el escaso protagonismo de Barcelona –la saga de Enric Vidal está compuesta por dos novelas⁸³, y en la primera de ellas, el personaje principal viaja por algunas ciudades europeas, y en la segunda es Valencia el espacio más transcendente. En su lugar, hemos incluido la obra de Maria Antònia Oliver porque supone “una gran novetat per a la literatura catalana per la introducció d’un personatge principal femení sense complexos davant els homes, amb una extraordinària sensibilitat pels drets de dones y d’infants” (Casadesús Bordoy 2011: 84). Su personaje, como el de Fuster, viaja mucho, pero desde la distancia evoca Barcelona, lo que nos sirve para mostrar otra imagen de la ciudad. Asimismo, tanto la autora como la protagonista son mujeres, por lo que nos permite estudiar la representación del espacio urbano desde una óptica femenina, que sirve también para compararla con las novelas de Giménez Bartlett protagonizadas por Petra Delicado.

Para completar el estudio, necesitábamos a otro escritor que escribiera en catalán, y en este caso hemos escogido a dos pero que crean novelas de forma conjunta. Se trata de Andreu Martín y Jaume Ribera, dos autores acostumbrados a escribir juntos para publicar diversas sagas, de entre las cuales destaca la del detective Flanagan, protagonista hasta el momento de trece novelas dirigidas a lectores jóvenes. Andreu Martín, escritor que se desenvuelve tanto en catalán como en español, no podía faltar en este estudio, pues es otro de los autores indispensables del género. No obstante, el empleo de las dos lenguas y el poco uso que el autor hace de las sagas –pues, aunque en sus obras sí que se repiten algunos personajes, estos normalmente suelen desempeñar un papel marginal, como el inspector Javier Lallana en algunas de las novelas, lo que impide considerar tales obras como una saga– dificultaban la inclusión de Martín en este trabajo, pero las novelas protagonizadas por el

⁸³ Estas son *De mica en mica s’omple la pica* [El procedimiento] (1974) y *La corona valenciana* [La corona valenciana] (1982).

detective privado Àngel Esquiús escritas junto a Jaume Ribera, en las que Barcelona desempeña un papel destacado, posibilitan que su obra sea analizada en este estudio.

6. 2. Una detective mallorquina en Barcelona. Maria Antònia Oliver

Maria Antònia Oliver nació en Manacor, Mallorca, en 1946, y desde muy joven comenzó a mostrar interés por la creación literaria. Fue esposa de Jaume Fuster hasta la muerte de este, lo que propició que uno de los personajes protagonistas de la narrativa criminal de este autor aparezca también como personaje, con un papel muy secundario, en alguna obra de Oliver⁸⁴. Fuster y Oliver compartían el gusto por los mecanismos del género⁸⁵ y la pretensión de innovación literaria, sobre todo en lo relacionado a la estructura narrativa, pues en las novelas criminales de la autora mallorquina abundan las analepsis y las prolepsis y otras formas de dislocación del orden lógico de la narración, como la intercalación del pensamiento de la protagonista durante el parlamento de otro personaje.

Con 23 años publicó *Cròniques d'un mig estiu* [*Crónicas de un medio verano*] (1970), y desde entonces continuó con la escritura de otras obras como *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* [*Crónicas de la muy renombrada ciudad de Montcarrà*] (1972) y *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* [*El barco de Irás y no Volverás*] (1976). También se dedicó a la escritura de guiones para programas de radio y de televisión y a la traducción de obras en lengua extranjera al catalán y al español. Entre sus últimas novelas se encuentran *Amors de cans* [*Amores de perros*] (1995), *Tallats de lluna* [*Tajos de luna*] (2000) y *Colors de mar* [*Colores de mar*] (2007).

⁸⁴ Oliver introduce en sus tramas personajes de otros autores como juego intertextual. De este modo, aparecen los detectives Lluís Arquer, de Jaume Fuster; Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán; y Celso Mosqueiro, de Antoni Serra.

⁸⁵ Según recoge Escandell (2008: 3), la propia escritora trabajó en una agencia de detectives, aunque se dedicaba solamente a pasar informes a máquina. Oliver aprovechó su experiencia para perfilar el personaje de Lònia Guiu.

Maria Antònia Oliver es una escritora que ha tenido mucha relevancia fuera de España, debido a las traducciones a otras lenguas que se ha hecho de su obra –entre otras, al inglés, al alemán, al francés, al portugués, al italiano y al neerlandés– y a los estudios académicos que se han centrado en sus novelas. Además, ha ganado, entre otros galardones, el Premi Trajectòria de la Setmana del Llibre en Català (2001), el Premi Ramon Llull del Govern Balear (2003), el Premi Jaume Fuster del Escriptors en Llengua Catalana (2004) y la Creu de Sant Jordi (2007).

El personaje protagonista de las novelas criminales de Maria Antònia Oliver es Lònia Guiu, una “detectiva”, como ella se define, que narra las obras que protagoniza, aunque en *El sol que fa l’anec* se menciona en la propia novela a Maria Antònia Oliver como autora a través de un juego cervantino en el que la escritora de origen balear aparece como personaje⁸⁶. Lònia Guiu es una de las primeras detectives de la ficción criminal en España, pues el único precedente era la novela *Picadura mortal* (1979) de Lourdes Ortiz, protagonizada por la investigadora Bárbara Arenas, que sin embargo no tuvo mucho éxito porque, según Hart, el personaje “actually embodies few of the strong, positive qualities one expects in a successful male detective, and by contrast is a walking compendium of many negative stereotypes about women” (1987: 173). Colmeiro también corrobora un hecho diferencial con respecto a la obra de Maria Antònia Oliver, pues el crítico se refiere a la novela de Lourdes Ortiz de este modo: “estamos evidentemente lejos de una novela policiaca de auténtico planteamiento feminista” (1994: 227).

Las obras de Oliver están influidas por la narrativa criminal estadounidense, el *hard-boiled*, pero también por la producción literaria de las mujeres escritoras del género, como ella misma afirma:

⁸⁶ Uno de los personajes reconoce a la detective en el consulado alemán y no puede creer que tenga ante sus ojos a la protagonista de las novelas que ha leído: “—Però, vostè és la Lònia Guiu, la detectiua? La Lònia de la Maria Antònia Oliver?” (Oliver 1994: 66).

Però jo cercava dones que escriguessin novel·les policíiques, i fins que vaig descobrir Patricia Highsmith i Margaret Miller, no vaig estar tranquil·la. I, a més a més, després vaig descobrir Amanda Cross, Barbara Wilson, Antonia Fraser, Marcia Muller i, sobretot, Sara Paretsky i Sue Grafton. Són dones que fan novel·les policíiques, amb moltes de les pautes del gènere, però trastocant-les i donant-los un traç feminista. No són novel·les pamflet, però la societat hi és criticada durament des d'un punt de vista diferent. (Oliver 2004: 212)

Es por ello que la crítica ha señalado en numerosas ocasiones el papel que desempeñan los hombres como agresores de víctimas que se encuentran, generalmente, en una posición de indefensión, y que están representadas por mujeres y niños. De este modo, Godsland afirma que “la realidad retratada por Oliver se caracteriza por una incesante violencia masculina dirigida hacia la mujer u otros seres más débiles que el hombre y que se manifiesta en violaciones, asesinatos, golpes y otros maltratos físicos y psíquicos” (2002b: 352), y Casadesús Bordoy añade que

Les novel·les d'Oliver mostren una societat on els homes demostren mol poc respecte cap a la dona i es presenten agressius, violents i obsessionats amb el sexe. La violència masclista es demostra en les tres obres en les quals les violacions, la prostitució, la pederàstia i el tràfic il·legal de dones per esclavitzar-les sexualment són temes recurrents. (2011: 75)

El interés de Oliver por el género y el nacimiento del personaje están vinculados al grupo de experimentación literaria Ofèlia Dracs, en el que la escritora publicó el relato “On ets, Mònica?”, en el volumen *Negra i consentida* (1983). Lònia Guiu protagonizó más tarde las tres novelas criminales que ha publicado la autora: *Estudi en lila* [*Estudio en lila*] (1985), *Antípodes* [*Antípodas*] (1988) y *El sol que fa l'ànec* [*El sol que engalana*]⁸⁷ (1994). El desarrollo del

⁸⁷ El título de la obra original en catalán resulta intraducible, pues literalmente significaría en español ‘El sol que hace el pato’. Se trata de una canción popular en español mal traducida al catalán, y que ha sido adaptada fonéticamente. Para la traducción de Manuel Quinto de la obra al español se ha escogido el verso original de la canción popular, por lo que se pierde el juego del sinsentido. En inglés también se omite en el título la referencia a la cancioncilla adaptada fonéticamente, ya que fue traducida libremente por Kathleen McNerney como *Blue Roses for a Dead... Lady?*

personaje a lo largo de las obras permite mostrar a una detective con unos componentes ideológicos que “entren en el que hom podria considerar progressisme” (Martín Escribà y Piquer Vidal 2006a: 118): Lònia es vegetariana, prácticamente no consume alcohol, no muestra interés ni por las tareas del hogar ni por formar una familia, disfruta libremente del sexo –como así lo demuestran sus relaciones y su desinhibición para referirse a Miquel, del que destaca su buen desempeño sexual al decir que “era tan bon boixador” (Oliver 1988: 153); o a Pere Cabot, con el que se acuesta y del que dice que era “el millor boixador de l’illa, i jo en podia donar fe” (Oliver 1994: 102)– y defiende las causas justas, en especial aquellas que tienen que ver con las mujeres y los niños, pero también con el medio ambiente. Lònia “és una dona conscient de la seva situació, formada en el pensament dels anys setanta i en la Barcelona d’aquells anys, tot i procedir de les Illes. En aquest sentit, es veu projectada part de la biografia de l’autora” (Martín Escribà y Piquer Vidal 2006a: 118). La detective tiene, además, la singularidad de coleccionar pintalabios, que no utiliza prácticamente nunca.

La protagonista presenta “unes característiques del *hard-boiled* bastant definides” (Casadesús Bordoy 2011: 66), pero no se trata de un personaje marcadamente duro que siga el estereotipo masculino, aunque sí que vive muchas situaciones violentas de las que escapa por su buen quehacer en la lucha cuerpo a cuerpo –es experta en artes marciales– y por el recurrente uso de la patada o el rodillazo en la entrepierna, técnica que emplea con éxito.

Además, Lònia se niega sistemáticamente a acudir a la policía cuando el caso que investiga se vuelve peligroso. A pesar de tener algún amigo en esa institución, la concepción que la protagonista tiene de los cuerpos de seguridad del Estado es que estos desempeñan una función represora que han heredado del Franquismo y que pervive en esas instituciones. En algunas de las obras, de hecho, Oliver resalta la corrupción que se produce en el seno de la policía por las tramas criminales que Lònia investiga, así como la participación de algunos

de los agentes en ella. Esta animadversión que siente hacia la policía provoca que la detective rechace la medalla al mérito policial que le ofrecen, así como el coche que la comisaría quiere regalarle como compensación al haber perdido el suyo durante la investigación que realizaba en *El sol que fa l'ànec*. Por tanto, Oliver configura en sus obras una imagen negativa de la policía: “Lònia knows from experience that the police are sexist, corrupt, and guardians of the interests of men and the rich” (Godsland 2002a: 90).

Lònia es mallorquina, pero está afincada en Barcelona, donde dirige su propio despacho de detectives –con su ayudante Quim, al que llama socio sin serlo en realidad– tras su experiencia en Mallorca en la agencia del señor Marí, donde comenzó a trabajar como detective. En Barcelona, antes de abrir su propio despacho, estuvo empleada como vigilante infiltrada en unos grandes almacenes, en donde se dedicaba a avisar a los guardas de seguridad de los robos que se producían. Sin embargo, dejó este trabajo cuando sus compañeras de piso le hicieron ver cómo eran tratadas las chicas a las que pillaban sustrayendo algún producto.

Una de las características de la saga es la introducción del dialecto mallorquín –más acentuado cuando coinciden varios personajes de la isla– y el reflejo del habla coloquial barcelonesa: Oliver crea unos diálogos vivos que recuperan el carácter espontáneo de la oralidad.

Respecto al uso de la lengua, Lònia se muestra como una ferviente defensora del catalán en su dialecto mallorquín, y se niega a abandonar su lengua por el español, por lo que tiene algún enfrentamiento con otros personajes, con los que se termina comunicando en inglés⁸⁸, como le sucede en esta ocasión con la policía de Mallorca:

⁸⁸ Casadesús Bordoy (2011: 81) se refiere a este hecho como reflejo del ambiente de defensa del catalán que se vivía en Baleares en la década de 1980. De hecho, cita el caso de Nadal Batle, rector de la Universitat de les Illes Balears entre 1982 y 1995, que propuso un modelo de bilingüismo basado en el catalán y el inglés, quedando de este modo excluido el español.

—Com pot dir això si ni tan sols s’ha mirat la fotografia? —jo, en mallorquí i ja ben empenyada.

—Què diu aquesta? —va preguntar al seu company, en espanyol—. No l’entenc, jo, aquest xapurreig.

Li vaig preguntar, en mallorquí, si sabia anglès. Em va dir que sí; aleshores li vaig repetir la pregunta de la foto en anglès, amb unes quantes paraulotes entremig. (Oliver 1994: 91)

Son conflictos que se desarrollan en distintos espacios urbanos y que ponen a prueba el aguante de la detective, pues la ciudad aparece frecuentemente descrita como un lugar hostil. Lònia debe sumergirse en ese “Barcelona’s dark and duplicitous criminal underworld” (Vosburg 2002: 57).

6. 2. 1. Barcelona hostil para una detective

Como ha resaltado unánimemente la crítica (Godsland 2002a; 2002b; 2007; Lepage 2004; Martín Escribà y Piquer Vidal 2006a; Godsland y White 2009; Casadesús Bordoy 2011; 2014; Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2015), las novelas de Oliver protagonizadas por Lònia Guiu no solo destacan por su protagonista femenina, sino también por las ideas feministas que en ellas se desarrollan⁸⁹. Guiu, que puede considerarse como un personaje feminista, se rodea de otras mujeres con las que establece una especie de solidaridad femenina en la que se prestan ayuda mutuamente. De hecho, en *Estudi en lila*, la detective necesita la colaboración de varias mujeres para poder progresar en las investigaciones de las que se ocupa, como la fotógrafa Neus; su amiga la ginecóloga Mercè; Pepa, la mujer que trabaja en la Autoridad Portuaria; o Berta, que es empleada de la Clínica Garbí. Además, Lònia intenta ayudar a muchachas como Sebastiana o Cristina, que viven situaciones muy complicadas, a pesar de no conocerlas previamente, o a las prostitutas Sònia y Vanessa, a las que defiende del macarra que pretende aprovecharse de ellas.

⁸⁹ Un estudio, aunque centrado en la literatura norteamericana y británica, que ha sido muy citado por la crítica y que señala los mecanismos a través de los cuales las autoras subvierten —al menos en parte— el orden patriarcal que ha predominado en el género criminal es el de Klein (1995).

Además, como se ha señalado, los casos que investiga están relacionados con la violencia sexual que ejerce el hombre sobre la mujer o incluso sobre los niños. En *Estudi en lila* se presentan dos casos de violaciones –en los que las víctimas actúan de forma opuesta: Sebastiana se suicida y Elena Gaudí se venga–; en *Antípodes* la trama gira en torno a una organización de trata de mujeres, en la que se les obliga a prostituirse; y en *El sol que fa l'ànec* el argumento se centra en una red que trafica con niños para explotarlos sexualmente.

No es nada sencillo para la detective que la sociedad acepte su trabajo, desempeñado tradicionalmente solo por hombres. Como ya hemos señalado, cuando Oliver publica *Estudi en lila* las investigadoras en España prácticamente no existían tanto en la literatura como en la realidad, por lo que para los ciudadanos esta figura era extraña y atípica. Lònia sufre esta discriminación especialmente en su hogar, pues su madre se avergüenza de que su hija sea detective privada –de hecho, a sus vecinos y conocidos les dice que trabaja como maestra– y de que pierda el tiempo con aventuras peligrosas en lugar de formar una familia y tener hijos, como debería hacer. Esta mentalidad, que el lector podría justificar porque se corresponde con la de espacios rurales en donde la población es más conservadora, se repite en Australia, en una ciudad del tamaño de Melbourne, con su nueva pareja Henry Dhul, que le dice que “aquesta no és una feina per dones” (Oliver 1988: 100).

El sexismo, pues, no está determinado por el ambiente rural insular, sino que se manifiesta en muchos más grupos sociales. También le sucede en la comisaría de policía que visita en Mallorca, donde tenía lugar el episodio del conflicto lingüístico, pues no solo no la respetan, sino que además algunos de los agentes a su espalda intercambian impresiones sobre el cuerpo de la protagonista de manera denigrante.

El hecho de que las novelas estén escritas por una mujer y protagonizadas por un personaje femenino⁹⁰ modifica la visión con la que se representa el espacio urbano: la opresión y la discriminación que todavía sufre la mujer en los distintos ámbitos de la vida pública provocan que la ciudad aparezca en no pocas ocasiones como un espacio hostil, peligroso e incómodo.

Por ello, resulta muy interesante la configuración de la casa en la saga, ya que se produce una transgresión de los valores tradicionales: si la casa es el espacio cotidiano de la mujer, pues “está regentada por la mujer, quien como madre protege a sus habitantes y da cobijo a los mismos” (Mejía Ruiz 2010a: 334) y así aparece representada generalmente en la literatura y en las artes, Oliver desvirtúa este uso para mostrar a una protagonista que ha superado las viejas convenciones sociales. Si tradicionalmente la mujer permanecía en la casa para cuidar de ella y de sus hijos, Lònia es un personaje que detesta las labores del hogar y que no se plantea ser madre. De hecho, tampoco parece que le guste mucho cocinar, ya que en la mayoría de las ocasiones, también debido a las investigaciones de las que se ocupa, come en cualquier bar o restaurante.

La casa aparece desmitificada, pero incluso se convierte en un espacio negativo para la protagonista cuando llega a su hogar y descubre que Sebastiana, la joven de 15 años que estaba embarazada fruto de una violación, se ha suicidado: “Era a la banyera. Plena fins dalt d’aigua envermellida per la sang. I surant per damunt, els vòmits” (Oliver 1985: 146). La casa es a partir de entonces un lugar opresor que le recuerda la muerte de la muchacha, y que se distancia todavía más de ser ese espacio de protección y tranquilidad que debería simbolizar. Tras este suceso, Lònia siente la necesidad de marcharse, no

⁹⁰ En los últimos años ha aparecido con fuerza el término *femicrime* para englobar las novelas criminales que están escritas por mujeres y/o poseen un personaje protagonista mujer. No obstante, como señalan Martín Escribà y Sánchez Zapatero (2015), esta nomenclatura parece deberse más a intereses comerciales que a criterios estrictamente filológicos. Villalonga Fernández (2016, en prensa) también hace hincapié en la falta de rigor del término, que no solo no sirve para referirse a un conjunto de novelas que comparten ciertas características, sino que además resulta confuso.

solo de su casa, sino también de la ciudad y del país, ya que la detective se marcha a Australia. Para ello, intercambia con Lluís Arquer⁹¹, el personaje de Jaume Fuster, la información del caso que ha investigado por un billete de avión a las antípodas.

Lònia no es, pues, una mujer que acostumbre a estar en su casa, y es la calle el espacio en el que mejor se desenvuelve para desempeñar su trabajo. El oficio de detective se desarrolla especialmente en la ciudad y son constantes los desplazamientos necesarios para llevar a cabo la investigación. La detective debe seguir las pistas con las que cuenta y encontrar informaciones que le permitan avanzar en el caso, así como intentar interrogar a los sospechosos y a los testigos. De este modo, recorrer la ciudad supone resolver el misterio de la urbe y, con él, el del crimen (Brand 1990: 237).

Todas las investigaciones que realiza suelen comenzar en el mismo sitio: su oficina. Es el lugar al que llegan los clientes para contratar los servicios de la detective y que comparte con su ayudante Quim. Esta oficina cumple dos funciones principales: recibir a los clientes y servir como archivo donde se guardan los informes de los casos investigados.

Este espacio estable –tal y como lo definen Martín Escribà y Sánchez Zapatero (2010d: 295)– aparece en *Estudi en lila* como un lugar vulnerable, pues, durante el caso que le encarga Elena Gaudí, unos matones que actúan bajo las órdenes del hombre al que investiga entran en su oficina y la destrozan. El despacho no es ya un lugar seguro en el que Quim y Lònia puedan llevar a cabo con normalidad su trabajo, por lo que el joven se encarga de alquilar una nueva oficina, situada ahora en una zona más exclusiva, debido al mayor estatus económico de sus habitantes. El nuevo despacho se encuentra entre la calle

⁹¹ La colaboración entre la pareja de escritores incluyó también la aparición de Lònia en las obras de Fuster *Les claus de vidre* [*Las llaves de cristal*] (1984) y *Sota el signe de Sagitari* [*Bajo el signo de sagitario*] (1986), en la que Lluís Arquer recibe una carta de la protagonista de Oliver desde Australia. Además, Casadesús Bordoy (2011: 82) cita una entrevista que le realizó Pons en el año 2000 en la que la escritora afirmaba que tenía un proyecto con Fuster para escribir una novela conjunta protagonizada por ambos detectives.

Aragó y el paseo de Gràcia, lo que supone el ascenso social de la agencia de Lònia, que se acerca físicamente a unos clientes potenciales con mayores recursos económicos. La detective reflexiona sobre ese ascenso y sobre los clientes y los casos de los que se ha ocupado:

La Ronda era plena de gent i de cotxes. Malgrat tot, era un bon lloc, aquell. Molt barat per ser tan cèntric. Als començaments de l'ofici les meves investigacions m'havien menat sobretot de la plaça de Catalunya avall. Però de tres anys ençà, sempre em portaven cap a l'Eixample i a les poblacions del cinturó. I ara, ara era una mescla de tot plegat: la ciutat a les meves mans. (Oliver 1985: 105)

Cuando Lònia, en *Antípodes*, regresa de Australia y visita la oficina, encuentra una decoración nueva que ha realizado la pareja de Quim, que resulta ser un chico. La detective descubre así que su ayudante es homosexual, a la vez que se produce un intercambio de los roles tradicionales, pues en este caso no es la mujer la que cuida el aspecto del despacho, sino un hombre. De esta manera, Oliver vuelve a transgredir los comportamientos tradicionales para mostrarnos a un personaje que lucha por hacerse un sitio en una sociedad caracterizada por su organización patriarcal.

Pero, a pesar de la configuración de la oficina, como ya adelantamos, donde verdaderamente Lònia lleva a cabo su trabajo es en la calle, visitando a sospechosos o a colaboradores que puedan ayudarla a avanzar en sus pesquisas. La detective es valiente, como los protagonistas del *hard-boiled*, y no teme a las personas que puedan hacerle daño, siempre se muestra resuelta a finalizar sus investigaciones y consigue escapar de los ataques de los criminales. Además, Lònia es una gran conductora, por lo que no tiene reparos en iniciar persecuciones a toda velocidad por las calles barcelonesas, aunque en alguna de ellas no solo no tenga éxito, sino que acabe ocasionando un accidente, como el que tiene lugar en la calle Mallorca en *Estudi en lila*.

Estas escenas en las que Lònia persigue en su coche a algún sospechoso pueden considerarse “como un intento de reclamar la ocupación del espacio

urbano por parte de las mujeres” (Yang 2009: 66). En cierto sentido, la actitud que muestra Lònia de desapego a su hogar, tanto en su casa en Barcelona como en la de Mallorca –la cual evita cada vez que viaja a la isla para no tener que soportar a su madre–, supone la hegemonía de la calle, de la ciudad en su totalidad, como espacio en el que se desenvuelve la detective. Oliver reivindica de esta manera el espacio de las mujeres en las sociedades contemporáneas, a través de la conquista de la ciudad que lleva a cabo su protagonista, pues “Lònia walks along and drives through the streets of Barcelona, Palma, and Melbourne, reclaiming the space not only for herself but for other women too, thus re-gendering the ownership of the urban landscape” (Godsland 2007: 24). En este sentido, Lònia no se siente intimidada por los criminales que la siguen por la ciudad y que intentan agredirla e incluso violarla, ya que no logran que deje de investigar, y por tanto, de salir a la calle para encontrar las respuestas que busca. La única señal de debilidad que pueda achacársele a la detective es el cambio de oficina que realiza por temor a que los hombres a los que sigue vuelvan a preparar otra acción violenta contra su despacho, pero en este episodio es Quim el que toma la iniciativa y el que busca un nuevo local.

La ciudad catalana es representada en ocasiones como un espacio violento, sobre todo contra las mujeres. La protagonista es agredida por los empleados de Gómara en la carretera, que incluso intentan abusar de ella sexualmente, aunque Lònia consigue defenderse. Su clienta, Elena Gaudí, es violada por tres hombres en un portal de la plaza Sant Jaume, en el corazón de Barcelona. A pesar de lo céntrica que resulta esta zona, no pasa ningún viandante ni ningún policía que pueda ayudar a la víctima, que es agredida sexualmente en un espacio en el que se concentra el poder de la ciudad, pues allí se sitúan las sedes de la Generalitat de Catalunya y del Ayuntamiento de Barcelona. El uso de esta plaza, por tanto, no es baladí, sino que simboliza la opresión ejercida desde un sistema patriarcal en el que los violadores se encuentran protegidos por el poder político y policial. De este modo, Oliver

denuncia la pervivencia de estructuras machistas que imposibilitan el ascenso social de la mujer y que permiten que estas sigan siendo agredidas y discriminadas.

Barcelona aparece en la saga como una ciudad estresante y un tanto hostil para una mujer que realiza un trabajo tradicionalmente relacionado con los hombres. “La capital catalana es inscrita por Lonia [*sic.*] como espacio agobiante, incapaz de satisfacer sus necesidades” (Bados Ciria 2006: 313). La detective se queja de los problemas que puede generar cualquier ciudad medianamente importante en la actualidad, como el tráfico o la aglomeración de turistas y de habitantes de la propia Barcelona en ciertos espacios.

Lònia contempla la llegada de turistas como un hecho negativo, debido a los problemas de tráfico que causan y a la concentración de grandes grupos de personas en puntos clave de la ciudad. Estas son algunas de las inconveniencias para los habitantes locales que el turismo genera en los espacios que reciben visitas de forma masiva: “Es començaven a veure alguns turistes. Inconfusibles amb les seves disfresses ridícules. La plaça de la Catedral era plena d'autocars i el trànsit estava embotellat” (Oliver 1985: 63). Las consecuencias del turismo también serán criticadas cuando la detective visita Mallorca, aunque, como veremos un poco más adelante, se trata de otro tipo de problemas.

Los inconvenientes relacionados con el tráfico son también motivo de incordio o fastidio para la protagonista. Lònia, que disfruta conduciendo y presume de tener una gran destreza al volante, no soporta los embotellamientos que se forman en algunas vías de la ciudad catalana. Por ello, se le hace más complicado todavía tener que esperar a que llegue el transporte público, sobre todo si las condiciones meteorológicas no acompañan: “Esperar un autobús a la Diagonal és un suplici. La calor s’embruta de cotxes i es fa més enganxosa. I els cotxes que passaven amunt i avall, rabents” (Oliver 1985: 27). Para colmo, la detective no utiliza el metro porque le da claustrofobia permanecer en un sitio cerrado y subterráneo, por lo que se actualiza así la concepción negativa que ha

caracterizado tradicionalmente al subsuelo, la de espacio peligroso en el que se sitúan los temores de la sociedad (Popeanga Chelaru 2009).

El tráfico sigue siendo uno de los principales motivos de desesperación de Lònia, que soporta como puede las interminables colas que se forman en la ciudad. Así le sucede en *El sol que fa l'ànec*:

I jo també, que ho era [estúpida], per anar amb cotxe per Barcelona. No sabeu què era, Barcelona en obres. Barcelona posa't guapa. Sí, pels Jocs Olímpics potser ja s'hi hauria posat, de guapa, però ara era un infern. Aquí un carrer tallat, allí que feien una casa nova, més enllà que n'arreglaven una altra i es menjaven la meitat del carrer, més ençà una calçada mig esventrada, més enllà una vorera amb els budells per fora... (Oliver 1994: 10)

A los problemas habituales de tráfico hay que añadir las obras que se extienden por la ciudad: Oliver critica los planes llevados a cabo por el Ayuntamiento para preparar la ciudad para los Juegos Olímpicos, citando incluso uno de los eslóganes propagandísticos, porque tras la celebración del mega-evento deportivo Barcelona sigue llena de obras que dificultan el tránsito de viandantes y vehículos.

Otra de las hostilidades urbanas –siguiendo la terminología de Prada Trigo (2015)– que desquician a Lònia son las aglomeraciones de gente en ciertas vías que imposibilitan caminar con cierta normalidad en esas calles. Es lo que le sucede a la detective en las Ramblas: “A la Rambla no hi podies fer ni una passa. Semblava que la gent no anava a la platja, però és que a Barcelona hi ha gent per tot i per a tot” (Oliver 1985: 130). Lònia intenta llegar a su cita con Quim en la plaza Real, pero su paseo por las Ramblas se demora mucho más de lo esperado:

Vaig arribar fins a Santa Mònica, però allà baix la xafogor i les empentes eren les mateixes que Rambla amunt. Vaig tafanejar una mica les paradetes de quincalleria progre, em vaig firar unes arrancades de marqueteria i vaig anar cap a la Plaça Reial. I vaig jurar que mai més de la vida no tornaria baixar al centre en diumenge d'estiu, tret d'un cas de força major. (Oliver 1985: 130)

Lònia reniega de la zona centro barcelonesa por la cantidad de gente que allí se junta y se promete no volver a acudir a esas calles un domingo, debido a lo desesperante que le resulta que las Ramblas estén tan concurridas.

No obstante, no mucho tiempo después, a su vuelta de Australia, Lònia ofrece una opinión completamente opuesta a esta que acabamos de ver referida a las Ramblas: “M’agraden les ciutats en diumenge. Sobretot Barcelona. Amb les botigues tancades, el silenci dels cotxes aturats, les bestieses que fan els qui només condueixen en dia de festa, la gent que sembla que va més mudada que en dia feiner encara que dugui exactament la mateixa roba” (Oliver 1988: 123). No se trata de un error o un olvido de Maria Antònia Oliver, sino que la protagonista tiene un estado de ánimo completamente distinto. Esta última impresión la narra prácticamente al llegar a Barcelona, después de haber vivido una dura experiencia en Melbourne con el caso de la red de explotación de jóvenes inmigrantes, la muerte de dos mujeres y la expulsión del país por tener el visado de turista ya caducado, al haber sobrepasado el máximo tiempo que podía permanecer en Australia en situación legal.

La detective llega a Barcelona, pero marcha pronto a Mallorca para investigar la red criminal que se dedica a enviar mujeres jóvenes desde Mallorca a Australia para explotarlas sexualmente. Por ello, no puede estar mucho tiempo en Barcelona, algo que apena a Lònia y que expresa con ironía: “M’hauria agradat quedar uns dies a Barcelona, tornar-ne a respirar l’aire pol·lucionat, sentir la música eixordadora dels cotxes, ensumar la flaire dels fums dels autobusos” (Oliver 1988: 123). El tráfico y la contaminación que la molestaban en el pasado son ahora motivo de añoranza: la protagonista, después de haber vivido esa dura experiencia tan lejos de casa, siente Barcelona como su hogar y por eso le gustaría poder pasar más tiempo, para así borrar las huellas de los sucesos traumáticos que sucedieron en las antípodas.

Las diferencias sociales que se manifiestan en la ciudad también son motivo de hostilidad, ya que las novelas presentan la división de las clases

sociales, separadas en distintas zonas, y con distinto tipo de viviendas según su riqueza económica y patrimonial. En este sentido, las novelas de Oliver “reproduce generic conventions with regard to the treatment of space” (Close 2008: 174). Muchos de los casos que investiga Lònia están vinculados con la alta burguesía, que suele aparecer como culpable de los crímenes narrados: Maria Antònia Oliver “targets the rich as the source of evil” (Vosburg 2002: 63). El poder de esta clase les permite considerarse impunes ante los actos que llevan a cabo, pues, además, la visión que ofrece Oliver de la policía y de la justicia se caracteriza por la corrupción que posibilita a los más favorecidos organizar las tramas criminales en las que participan.

De este modo, la detective contempla el lujo en empresas como Finesor o en las viviendas de los sospechosos a los que busca, como la casa de Felipe Antal y su esposa la baronesa de Prenafeta en la parte alta de la ciudad, en la que puede apreciar las antigüedades que el matrimonio colecciona. También la vivienda de Gómara, otro de los violadores que aparecen en *Estudi en lila*, se describe como una lujosa casa, en la que Lònia es atacada y secuestrada. El final de la obra se desarrolla en un chalet en Sitges, donde el último de los violadores recibe el castigo que le infringe Elena Gaudí. Precisamente, este personaje, la clienta de Lònia, que tiene una tienda de antigüedades en la que trabaja, posee una casa que es comparada con “un palau magnífic, extravagant i acollidor” (Oliver 1985: 143). El espacio donde queda con otra posible clienta, la vidente Cèlia Samsa Tasis, también se presenta resaltado por su riqueza, ya que es una casa modernista de la calle Villarroel, de la que Lònia destaca su “porta preciosa, de fusta i vidre” (Oliver 1994: 33).

No es extraño que estos personajes que son presentados como clientes tengan un estatus social alto, pues son ellos los que pueden permitirse contratar a un detective privado, aunque también es cierto que Lònia ayuda a otros que pertenecen a estratos populares, como a los padres de Sebastiana, o incluso comienza investigaciones motivada por la intención de hacer justicia, como la

de Cristina en *Antípodes*. No obstante, la familia de esta sí que posee importantes negocios y propiedades, y la casa de Carmen Llofriu, la madre de la joven, es descrita como una vivienda con solera en la que tienen contratado personal de servicio.

Frente a estas casas en las que habita la alta sociedad, situadas en la zona alta de Barcelona, localidades cercanas o, en el caso de la madre de Cristina, en zonas privilegiadas de Mallorca, hay otros espacios que visita Lònia mucho más humildes, en donde sus habitantes viven en condiciones más precarias. La detective, por ejemplo, acude al piso en el que se estaba alojando Sebastiana, situado en la céntrica calle Valencia, pero la imagen resulta tan desoladora que la protagonista exclama: “quan em va fer entrar a l’apartament, si hagués tengut collons m’haurien rodolat per terra” (Oliver 1985: 50). Lònia acusa a la casera de estafar a los inquilinos que allí se alojan por el alto precio del alquiler y el poco espacio del que dispone Sebastiana en la habitación, que es descrita como un auténtico cuchitril. La detective critica a los arrendadores que se benefician de la situación desesperada de algunas personas –pues, aunque tal vez no lo sepa, Sebastiana solo tiene 15 años y ha huido de sus padres porque está embarazada tras haber sido violada– para cobrarles un alto precio por un dormitorio minúsculo.

Oliver también se refiere al casco histórico de Barcelona y señala la sordidez de algunas calles, especialmente en el barrio del Raval, donde las viviendas son viejas y las calles están pobladas por prostitutas y pequeños delincuentes. Lònia hace alusión al barrio en el que vivió cuando llegó por primera vez a Barcelona procedente de Mallorca y a la prostitución que caracteriza ciertas calles como la de Ponent, la del Lleó y la de la Paloma: en este sentido, el barrio no ha cambiado y las mujeres siguen intentando ganarse la vida vendiendo su cuerpo a los hombres que por allí pasean⁹².

⁹² Relacionado con esto, Lònia presume de que son los foráneos como ella los que pueden apreciar los cambios que se producen en la ciudad, aunque en esta ocasión sí que manifiesta

Muchos años después, en *El sol que fa l'ànec*, la protagonista acude de nuevo al Raval para defender a sus amigas prostitutas del matón que pretende, bajo amenazas y agresiones, ser su proxeneta. Lònia transita por las calles de la Unió y Marquès de Barberà, descritas como zona en la que abundan las prostitutas y los drogadictos. A pesar de estar junto a las Ramblas, la protagonista percibe claras diferencias entre el barrio por el que camina y la principal vía de comercio y de turismo de la ciudad: “La gent aquí ja no va com a la Rambla, la gent, per aquí, va xino-xano, sense pressa per arribar enlloc perquè no té un lloc on anar. I Barcelona no es posa guapa, per aquests verals” (Oliver 1994: 12). Oliver vuelve a aludir a la campaña propagandística del Ayuntamiento para criticar el plan de embellecimiento de la ciudad, que se ha realizado en las zonas turísticas, pero que no ha tenido presencia en los barrios populares, donde seguramente era más necesaria la inversión para rehabilitar los viejos inmuebles.

Lònia también subraya la sordidez del barrio, cuya percepción se ve incrementada por las calles estrechas y la basura que se acumula en ellas: “Els carrers em semblaven tan estrets que gairebé no hi podia passar. Els contenidors d’escombraries, plens a reglotar, feien una pudor de caldeu. Estava en una ciutat desconeguda, allò no era la meva Barcelona” (Oliver 1994: 17). Efectivamente, la protagonista no reconoce esa ciudad como la suya, la Barcelona del Eixample en la que se encuentran los monumentos modernistas o la Barcelona de las Ramblas y la Barcelona gótica: el Raval no es un barrio turístico, sino que forma parte de esa urbe que desde el consistorio barcelonés pretenden esconder a los visitantes y al resto de habitantes de la ciudad. Al contrario que Carvalho, que creció en el barrio y se siente identificado con sus habitantes y sus establecimientos, Lònia procede de Mallorca, y a pesar de haber vivido junto a la Ronda de Sant Antoni cuando llegó a Barcelona, no

que Barcelona se ha ido transformando: “Havia canviat tant la ciutat d’ençà que jo hi havia arribada. I això era un fet que només els no barcelonins sabíem veure” (Oliver 1985: 28).

valora del mismo modo las calles del barrio en el que se concentra la marginación. Por ello, la prostitución y la marginación se reflejan en las sagas de Vázquez Montalbán y de Oliver, pero mientras en la primera es apreciada como un rasgo característico del barrio, en la segunda como una situación de miseria que debería ser solucionada.

La imagen que prevalece en la representación de la ciudad barcelonesa en las obras de Maria Antònia Oliver protagonizadas por Lònia Guiu es negativa, debido al machismo de la sociedad, que se traslada a espacios concretos de la urbe, a los problemas propios de una ciudad contemporánea – como los atascos en la circulación y las aglomeraciones en ciertos lugares– y a ciertos barrios, como el Raval, que aparecen configurados como zonas decadentes y marginales.

Pero, a pesar de la hostilidad que Lònia percibe en la ciudad y de la que es víctima en no pocas ocasiones, la detective, aunque no oculta su actitud reivindicativa, sí que se muestra vitalista e intenta contemplar la hermosura de la ciudad en espacios que no destacan por su belleza estética, pero cuyos elementos le permiten elogiar el paisaje, como le ocurre en el puerto de Barcelona: “Que em sentia meravellada per la grandiositat d’aquella sitja, per l’altura d’aquell buc, per l’esveltesa mecànica d’aquella grua” (Oliver 1985: 124).

Su amor por la ciudad, como se puede ver a continuación, es superior a los inconvenientes que experimenta en ella. A pesar de los problemas cotidianos y de las agresiones que sufre cuando lleva a cabo peligrosas investigaciones, su opinión sobre Barcelona no es tan negativa como habría que esperar, y cuando está fuera de la ciudad, la añora.

6. 2. 2. La detective viajera: el hogar en la memoria

Lònia Guiu, como los personajes Enric Vidal, de Jaume Fuster, y Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán, es una detective que tiende a viajar, ya sea por el curso de una determinada investigación o por placer, como su

visita a Australia. Estos viajes alejan a la protagonista de Barcelona, la ciudad objeto de nuestro estudio en este capítulo, pero Lònia la rescata desde la distancia a través de sus recuerdos y de su añoranza.

Si bien Barcelona es reflejada en las novelas de Oliver como una ciudad peligrosa y estresante, cuando la detective se encuentra lejos olvida los problemas e inconvenientes de la urbe y rescata los aspectos positivos.

Este sentimiento de añoranza aparece también dirigido a Mallorca incluso en *Estudi en lila*, ya que la protagonista, desde Barcelona, evoca constantemente la isla a partir de espacios que le recuerdan al lugar donde nació. La rememoración de Mallorca es constante, y esta puede surgir al contemplar un templo: “Haviem arribat a Santa Maria del Mar. [...] I jo intentava desferme d’aquell conflicte mirant la filera de columnes altes, nues i esveltes, que em recordaven la Seu de Ciutat. Al començament de ser a Barcelona, quan m’enyorava anava a l’escullera a veure la mar o venia a Santa Maria” (Oliver 1985: 74); un paseo con palmeras: “El Moll de la Fusta, convertit en passeig de palmeres. [...] Les palmeres, encara escarransides, em varen fer enyorar la ufana i la solera del passeig de Sagrera i la plaça de davant Sa Llotja, a Ciutat” (Oliver 1985: 99); o, sobre todo, el mar: “vaig sortir a mirar la mar. Tota negra. Espurnejada de barques a l’encesa. Em vaig enyorar de Mallorca” (Oliver 1985: 159). La añoranza de Mallorca demuestra que “la tendencia a viajar [de Lònia] no excluye que sus orígenes insulares estén siempre muy presentes” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2015: 125).

Aunque en esta primera novela la protagonista no viaje físicamente a Mallorca, sí que lo hace constantemente a través de la memoria, para visitar aquellos espacios que recuerda por algún parecido en Barcelona. La isla, pues, ocupa un lugar importante en los pensamientos de Lònia, y de este modo, también en las tres entregas de la saga protagonizada por la detective.

La angustia que le generan los casos que investiga durante *Estudi en lila*, que resultan ser violaciones, provoca que la protagonista se evada

rememorando su isla, que aparece entonces como un espacio idealizado y protector: se trata, al fin y al cabo, de la representación del hogar que Lònia ha dejado atrás para poder desarrollar su carrera como detective. Mallorca, en esos episodios, simboliza la casa, el lugar seguro en el que se refugia a través del recuerdo (Bachelard 2000).

La contraposición entre Mallorca y Barcelona le permite a Oliver representar en sus novelas “the contradictions and constant clashes between the two worlds of Majorca and Barcelona, playing out the cultural differences between urban progressiveness and rural conservatism, metropolitan dominance and insular unsubmitiveness” (Colmeiro 2001: 184). Barcelona es, en estas novelas, una ciudad más abierta que la isla y en la que Lònia puede desempeñar su trabajo sin que su madre u otros amigos de Mallorca la critiquen por el tipo de vida que lleva.

El final de *Estudi en lila*, con el suicidio de Sebastiana en su propia casa y la venganza que ha urdido Elena Gaudí para emascular a los tres hombres que la violaron –el último de ellos, Pierre Jovel, es castrado en presencia de Lònia, que no intenta detener a Gaudí–, provoca un vacío existencial en la detective, lo que contribuye de nuevo a recordar Mallorca mientras contempla el mar, solo que en esta ocasión Lònia ya ha decidido marcharse a Australia: “Vaig anar fins a l’escullera. La mar era plana, platejada. Vaig tornar sentir enyor de Mallorca. Però em va passar aviat. A fi de comptes, Austràlia també era una illa” (Oliver 1985: 198). La añoranza de Mallorca se ve suplida en esta ocasión por el deseo de conocer Australia, de la aventura que le espera en las antípodas.

La detective va a Melbourne, donde se queda en el barco de sus amigos Lida y Jem, para desconectar de los duros casos que ha investigado en Barcelona. Es, por lo tanto, un viaje de placer, para hacer turismo y conocer un espacio que le resulta totalmente ajeno. No obstante, lo que iban a ser unas idílicas vacaciones se tuercen cuando en el barco de sus amigos, en el que se realizan travesías para hombres adinerados y donde Lònia ayuda como

camarera, descubre a Cristina, una joven mallorquina con la que coincidió en el avión cuando volaban hacia Australia y que ahora es obligada a prostituirse por una organización de trata de mujeres.

A pesar de que Australia es para Lònia una isla y un país extranjeros, le sirve para recordar constantemente Barcelona y Mallorca, los dos lugares que verdaderamente siente como propios. Oliver emplea un recurso muy recurrente en los libros de viaje, pues la detective compara lo que ve con lo que conocía previamente de otros lugares, es decir, los nuevos espacios que descubre en Australia son descodificados a partir de otros que ella conoce bien de Barcelona y Mallorca. Esta técnica le permite también explicar con más facilidad al lector o a otros personajes –y que, posiblemente, no conocerán Australia pero sí la isla o la ciudad catalana– esos lugares que va visitando. Así, el lector puede hacerse una idea de los espacios a los que viaja la protagonista sin necesidad de extensas descripciones.

De este modo, cuando en el barco van hacia Tasmania, Lònia explica la travesía comparándola con el Mediterráneo, y más concretamente con las Islas Baleares⁹³:

era ben bé mar oberta, com si diguéssim de Barcelona a Mallorca. Però vàrem fer el trajecte com si anéssim de Mallorca a Cabrera, és a dir vorejant illes i illots. Només que, en compte de ser sa Plana, s'Illa de ses Rates, sa Conillera, eren Devil Towers, Prime Seal, Chapell, Clarke i al darrere les Flinders. I, sobretot, molt més gran tot. (Oliver 1988: 13)

De la misma forma, dice que Prahran, una calle a la que va de compras, “es podria comparar amb Gràcia” (Oliver 1988: 15), y que la parte alta de

⁹³ La comparación no se limita a la geografía o al espacio urbano, sino que también se expande a la cultura. Lida y Jem, durante el viaje, explican a los clientes que la misma opresión que ejercían los ingleses sobre los irlandeses la han sufrido los catalanes por parte de los españoles. Esto genera malestar en los viajeros, ingleses, que solicitan regresar al puerto y cancelar la excursión.

Melbourne, en la que se asientan las clases privilegiadas, le recuerda a la parte alta de Barcelona.

En Australia, la detective visita localidades como Darwin, que es descrita como una ciudad provinciana, y se queda en la mansión de Rule, uno de los amantes que tiene en la isla.

No obstante, en Melbourne Lònia descubre que hay una organización que se dedica al tráfico de mujeres para explotarlas sexualmente y que esa mafia corrompe a los policías para proteger su negocio. Tras haber caducado su visado de turista, y como el lector y la propia Lònia descubren al final, Henry, el hombre del que se enamora, la denuncia a las autoridades para obligarla a volver a Mallorca, y que allí continúe con la investigación.

La detective se alegra de volver a su isla, su hogar, aunque reconoce que echa de menos a Henry. La añoranza que sentía se ve aliviada al poder regresar a Mallorca y volver a estar en contacto con los espacios y las personas de los que guarda gratos recuerdos. En este sentido, predomina una idealización del paisaje: “Mallorca és descrita com un paradís on encara es poden trobar indrets idíl·lics per entrar en contacte directe amb la natura” (Casadesús Bordoy 2011: 80).

No obstante, Oliver también resalta los aspectos negativos de la isla, que tienen que ver sobre todo con el turismo, si bien en este caso no se debe a las aglomeraciones que se producían en Barcelona, sino a las consecuencias derivadas de la llegada masiva de turistas y su impacto en la conservación paisajística.

Por ello, la imagen que tiene Lònia de los visitantes es desagradable, pues estos son definidos como “grassos y lletjos” (Oliver 1988: 133), solamente interesados en el sol que pueden tomar en las playas y en los *souvenirs* que han de comprar para su vuelta a casa. La llegada de estos y el deseo de enriquecerse de algunos constructores de la isla han perjudicado notablemente el paisaje,

pues se han edificado una gran cantidad de hoteles y complejos urbanísticos que han acabado con gran parte de la naturaleza que existía.

Precisamente, allí descubre que el caso de Cristina, enviada a Australia y explotada sexualmente, tiene su origen en la negativa de la muchacha de permitir construir en Cala Mura, en la virgen isla de Na Morgana. Por ello, su tío Matías Segura la envió lejos con la excusa de un viaje de estudios, cuando en realidad iba a ser prostituida. Este episodio le permite a Oliver criticar el capitalismo salvaje que se ha desarrollado en torno al turismo y que ha permitido que espacios naturales con una cierta belleza paisajística desaparezcan por la construcción de urbanizaciones y hoteles destinados a incrementar la demanda turística, a la vez que presenta a los culpables de esta situación como seres despiadados capaz de silenciar y aniquilar a cualquiera que se interponga en su camino, aunque sean miembros de su propia familia.

Este es uno de los temas sobre los que reflexiona Lònia mientras pasea por la ciudad de Palma y por la isla en general, pues critica que Mallorca está siendo vendida a las constructoras y a las grandes tour-operadoras internacionales para explotarla turísticamente, y eso le está causando un gran impacto medioambiental: “L’autora critica el desenvolupament de la indústria turística que ha permès la destrucció progressiva de l’illa atenent a uns criteris econòmics i de progrés que han fet possible el consum del territori” (Casadesús Bordoy 2014: 138).

El final de la novela vuelve a resultar especialmente duro para Lònia, no solo por las consecuencias del caso –en el que ha sido atacada y ha tenido que aceptar prostituirse para introducirse en la organización–, sino además por el drama amoroso que sufre, pues Henry Dhul la ha engañado: Cristina seguía con vida y se enamoró de ella, por lo que se aprovechó de Lònia para que esta investigase en Mallorca y la joven pudiera volver con Dhul a la isla. De este modo, Henry deja a Lònia, que vuelve a quedarse sola. Por esta mala experiencia y en compañía de Quim, que también ha roto su relación con su

novio Joan, exclama: “Odio totes les illes” (Oliver 1988: 235). Sus viajes a Australia y Mallorca se alejan de sus expectativas y, aunque resuelve con éxito el caso, su situación personal queda malparada por el abandono de Henry.

En *El sol que fa l'ànec*, la detective se ve obligada de nuevo a viajar para resolver un caso que investiga, en este caso la desaparición de Júlia, una joven que viajó a Alemania y de la que su madre dejó de recibir noticias. Por ello, Lònia y Quim vuelan al país teutón, primero a Bremen y después van a Colonia, donde esta última ciudad es descrita como una urbe reconstruida tras la Segunda Guerra Mundial, y de la que solo se conserva la catedral, que es comparada con la de Barcelona, en otro caso más en el que la detective emplea espacios que ya conoce para referirse a aquellos que ve por primera vez. Resulta interesante también cómo los personajes, que viajan a Alemania por cuestiones de trabajo, aprovechan para hacer algo de turismo por las principales vías y monumentos de las ciudades –de Bremen, por ejemplo, Lònia destaca la Marktplatz, el ayuntamiento y la iglesia de Santa María– y compran *souvenirs* de la ciudad. La pareja adopta las actitudes y las costumbres de los turistas y adquieren los objetos que sirven de recuerdo del viaje (Augé 1998: 65-66).

Este breve episodio que configura a los protagonistas como turistas adelanta un nuevo posicionamiento en la novela criminal en España, como analizaremos sobre todo en los capítulos dedicados a las ciudades de Vigo y Las Palmas, en los que los personajes no se limitan a descubrir quiénes son los culpables del asesinato que investigan, sino que también aprovechan para disfrutar de los monumentos y los espacios de la ciudad.

En Alemania, los detectives averiguan que el caso está relacionado, de nuevo, con Mallorca, donde casi con total seguridad se encuentra Júlia. Otra vez una investigación consigue vencer la añoranza que Lònia sentía al pensar en su isla, que en Barcelona ya había sentido cuando divisaba el mar y el puerto barceloneses: “Quan vaig ser a fora, vaig veure el vaixell del migdia que partia

cap a Mallorca. Em vaig enyorar. La mar encalmada em va fer desitjar l'arena de cala Varques" (Oliver 1994: 65).

Barcelona, ciudad costera y portuaria, permite a la protagonista rememorar Mallorca, la isla en la que nació y creció. El mar aparece en las novelas de Oliver como un espacio agradable y que, sobre todo, posibilita el recuerdo de Mallorca, pues, aunque en algún momento, como durante una travesía que Lònia vive en Australia, pueda vivir episodios un poco más agobiantes –en este caso debido a las inclemencias del tiempo–, prevalece una imagen idílica.

En su vuelta a Mallorca, la protagonista resalta la belleza de la localidad de Pollença: "Pollença és una vila preciosa, passejar pels carrerons dels voltant de la plaça és un plaer de déus que no em podia permetre ara" (Oliver 1994: 86). La metáfora utilizada, placer de dioses, establece una comparación entre ese espacio y el paraíso, por lo que Oliver está mitificando Mallorca.

Sin embargo, los casos que investiga –en esta última novela Lònia desarticula una red de pederastas que traficaban con niños– la convencen de que la isla ya no es el paraíso que ella recordaba y son tanto estas organizaciones criminales como los constructores que sobreexplotan el paisaje los que van destruyendo paulatinamente la imagen idealizada de Mallorca. Por ello, cuando el subcomisario Maiol se sorprende de que esas bandas criminales actúen en la isla, Lònia contesta: "A Mallorca, Maiol, hi pot pasar de tot –vaig dir jo, convençuda—. No és el paradís" (Oliver 1994: 212). De este modo, la autora emplea, inconscientemente, la metáfora que procede, según Amendola, del origen etimológico de la palabra "paraíso", jardín vallado y protegido, es decir, un espacio seguro (2009: 306). Al ocurrir crímenes en Mallorca, ya no se percibe la isla como un lugar en el que sus habitantes puedan estar a salvo, y por ello, no es posible compararla con el paraíso.

Por lo tanto, los crímenes y los hechos delictivos que se desarrollan en Mallorca provocan la desmitificación de la isla, en la que pueden suceder

espeluznantes sucesos como los que narra Oliver y donde la sobreexplotación del litoral está destruyendo hermosos paisajes.

No obstante, Mallorca y Barcelona son lugares recordados con añoranza y cariño cuando la detective se encuentra lejos de esos espacios, lo que permite crear una imagen idealizada a través de la memoria.

6. 3. Àngel Esquiús y la recuperación del enigma. Andreu Martín y Jaume Ribera

Andreu Martín y Jaume Ribera son dos escritores acostumbrados a trabajar juntos, pues han desarrollado, hasta el momento, hasta cuatro sagas en común.

Andreu Martín, nacido en Barcelona en 1949, es uno de los principales exponentes del género criminal en España. Licenciado en Psicología, desde muy joven demostró su interés por la escritura, desarrollada sobre todo a través del cómic y la colaboración en revistas. Sus primeras novelas fueron publicadas en 1979, *El señor Capone no está en casa*, una parodia de las novelas al estilo *hard-boiled*, y *Aprende y calla*, una obra concebida desde un planteamiento menos humorístico. Al año siguiente comenzó a consolidarse como uno de los autores fundamentales del género tras la aparición de dos novelas caracterizadas por el uso descarnado de la violencia y la profundización en la psicología de los personajes: son *A la vejez*, *navajazos* y *Prótesis*, dos obras muy bien acogidas por la crítica y el público. Esta última supone además uno de los mayores logros de la narrativa criminal en España, debido a su ritmo ágil, al desarrollo de una historia de venganza, a la representación acertada de los bajos fondos y de la forma de expresarse de los personajes y a la descripción de la violencia ejercida como mecanismo de poder.

Estas características de *Prótesis* son frecuentes en el resto de su producción narrativa, en la que destacan la violencia que se genera en las ciudades contemporáneas y la configuración de la sociedad basada “en las

relaciones derivadas, por una parte, de la continua opresión de unos pocos sobre los muchos (nivel colectivo, económico y social) y, por otra parte, de esa otra opresión ejercida por un solo individuo sobre otro (nivel interpersonal, psíquico y doméstico)” (López Merino 2005).

Martín es un autor muy prolífico que, debido a la precariedad del campo literario español, se ha visto obligado a presentarse a una gran cantidad de premios, muchos de los cuales ha ganado, para conseguir ingresos a partir de su trabajo. También ha recibido numerosos galardones por obras ya publicadas. Entre todos ellos, destacan tres premios Dashiell Hammett, por *Barcelona Connection* en 1989, *El hombre de la navaja* en 1993 y *Bellísimas personas* en 2000; el premio La Sonrisa Vertical por *Espera, ponte así* en 2001; el premio del Colegio de Detectives de Catalunya al conjunto de su obra en 2001; y el premio Pepe Carvalho a toda su obra que concede el Ayuntamiento de Barcelona durante el festival sobre el género criminal Barcelona Negra en 2011.

Para el escritor, no es extraño colaborar con otros autores para escribir novelas. Además de las sagas que ha realizado con Jaume Ribera, Martín ha publicado obras de manera conjunta con Juanjo Sarto –la serie juvenil *La naturaleza en peligro*–, Carles Quílez –*Asalto a la virreina* (2004) y *Piel de policía* (2006)– y Verónica Vila-San-Juan –*Impunidad* (2005)–, y también ha colaborado con el saxofonista Dani Nel·lo en la serie *Asesinatos en clave de jazz*, en la que el músico compuso la banda sonora de las novelas de Martín.

Jaume Ribera nació en Sabadell en 1953, es licenciado en Periodismo y ha trabajado como traductor y guionista para los cómics de la editorial Bruguera. También ha publicado algunas novelas⁹⁴, como *La sangre de mi hermano* (1988), pero Ribera es especialmente conocido por sus obras en colaboración con

⁹⁴ Valles Calatrava recoge la publicación en 1980 de la novela *El asesinato de Peter Pan*. No obstante, esta obra no llegó a aparecer nunca en las librerías, a pesar de haber sido aceptada por la editorial Sedmay, que la incluyó como libro de próxima aparición en las solapas de alguna de las novelas publicadas, porque la empresa quebró antes de que *El asesinato de Peter Pan* viera la luz.

Andreu Martín. La saga juvenil protagonizada por el detective Flanagan ha tenido mucho éxito a lo largo de las décadas, pues con su primera novela, *No demanis llobarro fora de temporada* [*No pidas sardinas fuera de temporada*] (1988), sus autores consiguieron el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Hasta el momento, han publicado doce novelas más protagonizadas por el joven detective, la última en 2015 –*Els bessons congelats* [*Los gemelos congelados*]–, y algunas de las obras han sido premiadas con el premio Columna Jove en 1994 –por *Flanagan de luxe*– y el premio de la Crítica Serra d’Or en 1998 –por *Flanagan Blues Band*.

Martín y Ribera también han escrito conjuntamente dos series de novelas dirigidas al público infantil: son *El clan dels marciàns* [*El clan de los marcianos*] –seis novelas publicadas entre 2001 y 2002 en las que prevalece la intriga y se le ofrece al lector participar en el juego deductivo– y *La cadena màgica*.

Los dos autores colaboraron en la escritura de la novela *Negra y criminal* (2003), una obra compuesta al estilo del *cadavre exquis* en la que participaron diez narradores más⁹⁵ y publicada el mismo año que comenzaron la saga protagonizada por el detective Àngel Esquiús, la primera dirigida al público adulto. Hasta el momento Martín y Ribera han publicado cinco novelas de la serie Esquiús: *Amb els morts no s’hi juga* [*Con los muertos no se juega*] (2003), *Joc de claus* [*La clave de las llaves*] (2004), *La monja que va perdre el cap* [*La monja que perdió la cabeza*] (2005), *Si cal matar, matem* [*Si hay que matar, ¡se mata!*] (2007) y *El com del crim* [*El cómo del crimen*]⁹⁶ (2011). Además, el detective y otros personajes de la saga han aparecido también en algunas novelas protagonizadas por Flanagan, por lo que se produce una intertextualidad entre las dos series.

⁹⁵ Estos eran Mercedes Abad, Miguel Agustí, Raúl Argemí, Alicia Giménez Bartlett, Francisco González Ledesma, David C. Hall, José Luis Muñoz, Manuel Quinto, Enrique Sánchez Abulí y Mariano Sánchez Soler.

⁹⁶ Esta última obra es la única que, hasta el momento, no ha sido traducida al español. Por lo tanto, la versión española del título es nuestra.

Àngel Esquiús es un detective de cierta edad, que ya supera la cincuentena, y que tiene dos hijos, Oriol y Mònica, cuyos problemas personales son importantes en el desarrollo de la saga. Oriol está casado con Sílvia y tiene dos hijos pequeños que son gemelos, por lo que Esquiús es abuelo. Su esposa, Marta, murió hace algunos años, por lo que el detective es viudo. No obstante, a lo largo de las obras demuestra su facilidad para mantener relaciones sexuales con distintas mujeres, tal vez obnubiladas por su aspecto maduro, por su inteligencia o por su interesante trabajo como detective.

Aunque tiene mucho éxito con las mujeres, Esquiús está configurado como un personaje que pueda parecer verosímil. Por ello, a pesar de que sufre muchos incidentes en los que acaba herido y con bastantes golpes, no está caracterizado como un detective duro, al estilo *hard-boiled*. No son pocas las ocasiones en las que el detective acaba en el hospital por las agresiones sufridas, por lo que incluso se compara con Marlowe en *Si cal matar, matem*, y reflexiona sobre los puñetazos que recibe el personaje de Chandler, que no le causan excesivo daño, mientras que Esquiús permanece convaleciente en el hospital y allí recibe la visita de varios personajes, como Octavi, Regla Pérez, Griselda y la subinspectora Rodrigo.

Las novelas suelen emplear un esquema predeterminado en el que se alternan dos casos que investiga la agencia de detectives en la que trabaja el protagonista. Además, los problemas familiares de Esquiús, que son resueltos de forma humorística y que recuerdan a la comedia de enredo, están siempre presentes, lo que permite desarrollar el ambiente personal de Esquiús, que es configurado como un personaje familiar, al contrario que los otros detectives cuyas sagas hemos analizado, como Pepe Carvalho y Lònia Guiu.

Martín y Ribera conceden una gran importancia a la intriga y al juego que se establece con el lector durante el desvelamiento de las causas y el culpable del crimen. De este modo, el aspecto lúdico que destacaba en la novela policíaca clásica (Valles Calatrava 1990: 92) se mantiene en la obra de estos

autores, que defienden a través de sus personajes este componente del género. Maria, una compañera de gimnasio de su hija Mònica con la que Esquiús tiene una cita a ciegas, expone que en su tesis doctoral sobre Raymond Chandler criticaba las ideas que el escritor había desarrollado en *El simple arte de matar*, sobre todo aquellas que despreciaban la intriga sobre la autoría del crimen: los autores utilizan este personaje, que además se desenvolvió en el ámbito académico –es decir, Maria posee el capital cultural suficiente para desarrollar su teoría y merecer la atención del detective y de los lectores–, para reivindicar el misterio y el juego que se establece con el público para desentrañar el enigma que se plantea al inicio de la novela.

Andreu Martín y Jaume Ribera priorizan el carácter lúdico frente a los aspectos críticos y su serie es, de las que estudiamos, la que menos implicaciones sociales contiene. Esto provoca consecuencias en la representación del espacio urbano, ya que no son especialmente visibles los bajos fondos y, en cambio, sí que interesan los espacios que pueden resultar originales por su configuración novedosa.

La saga protagonizada por Esquiús sucede en Barcelona y en sus alrededores, salvo en *Si cal matar, matem*, obra en la que la acción se traslada a La Tosca, un pueblo situado en el Pirineo catalán. Los crímenes que investiga Esquiús suelen estar provocados en primera instancia por motivos pasionales o familiares, aunque después, a partir de este primer asesinato, se puedan producir otros por venganza o para que los culpables no sean descubiertos. Solo en la última novela, *El com del crim*, el primer asesinato no tiene una motivación pasional o de protección de la familia.

6. 3. 1. Barcelona, ciudad criminal

Barcelona es la ciudad protagonista de la saga y está representada como una urbe moderna, con los espacios tópicos del género. El detective, como en el caso de Lònia, debe transitar por la ciudad para resolver sus investigaciones,

por lo que es constante la presencia de las calles y las plazas, pero también de los espacios cerrados, donde puede conversar con clientes, interrogar a sospechosos o intentar encontrar información de posibles testigos. Por ello, son muchos los locales y los inmuebles que Esquiús debe visitar en el transcurso de sus casos.

Entre los espacios tópicos del género sobresale la oficina de la agencia de detectives: Esquiús, al contrario que Carvalho o Guiu, no trabaja en solitario, sino que lo hace en la agencia Biosca i Associats, junto a otros investigadores privados. De esta manera, Martín y Ribera escogen un espacio de trabajo más moderno y, sobre todo, más verosímil, pues en el siglo XXI la figura del detective que trabaja solo pertenece más al imaginario de la ficción criminal que a la realidad.

La agencia de detectives la dirige su propietario, Bonaventura Biosca, un excéntrico personaje con el que tienen que lidiar los clientes que se presentan en su despacho. Además de Biosca, en la oficina trabajan Tonet –el guardaespaldas del jefe–, los detectives Esquiús, Beth, Octavi y Ferran y la recepcionista Amèlia. A pesar de que los detectives realizan gran parte de su trabajo en la calle, con las pesquisas que les permiten resolver los casos de los que se ocupan, la oficina suele ser muy transitada y en ella tienen lugar situaciones cómicas.

Este lugar se sitúa algo alejado del centro de Barcelona, de la ciudad vieja: la sede de la agencia de detectives Biosca i Associats se encuentra en la avenida Josep Tarradellas, a la altura del monumento a José Antonio Primo de Rivera⁹⁷, y, por lo tanto, cerca de la avenida de Sarriá.

El despacho de Biosca llama enseguida la atención de los clientes que acuden a la oficina y es la razón por la que algunos de ellos huyen despavoridos, pues cuenta con “sis aparells de televisió” (Martín y Ribera 2003:

⁹⁷ Este monumento fue eliminado de la vía pública en el año 2009, tiempo después de la entrada en vigor de la Ley de Memoria Histórica. Antes coincidían, de forma casi irónica, el monumento al fundador de la Falange con la vía bautizada con el nombre del presidente de la Generalitat en el exilio y durante la Transición.

13), en los que se pueden ver la plaza de aparcamiento subterráneo del propio Biosca –para vigilar que nadie atenta contra su vehículo ni coloca ningún artefacto explosivo–, la fachada del edificio y tres cadenas nacionales y una autonómica, y, además, en una gran pantalla de plasma se emiten constantemente la CNN y la Fox News. El despacho del propietario de la agencia es el espacio en el que se firman los contratos y se cierran los acuerdos económicos con los clientes, la parte más importante para Biosca de todo el proceso de investigación, aunque esta sea previa: la avaricia es la guía del jefe de Esquiús, que gracias a los contratos que firma puede mantener y ampliar el número de propiedades de su lujoso patrimonio.

Pero si Biosca es un tanto extravagante, no lo son menos sus clientes. La mayoría de ellos suele pertenecer a las clases acomodadas, con el dinero suficiente para contratar los servicios de la agencia. Entre ellos, en *Amb els morts no s'hi juga*, destacan la actriz Felicia Fochs y su hermana, la locutora de radio Emilia Fochs. La actriz está siendo acosada por una persona a la que no logran identificar y, en un momento dado, debido a la desesperación que les invade, Biosca decide que lo mejor es que se queden en la oficina a dormir: las mesas y los ordenadores son arrimados para dejar sitio a unos improvisados colchones, en donde pasarán la noche. Biosca cree que en este espacio es donde mejor pueden estar protegidas, debido a los sistemas de seguridad que poseen y a la presencia del equipo de la agencia. Es por ello que el lugar de trabajo se vuelve transitoriamente una pseudo-vivienda en la que duermen varios días, mientras la paciencia de las clientas se va agotando y su aspecto deteriorando progresivamente. No obstante, la estratagema no funciona porque el acosador sigue amenazando a Felicia e incluso la confunde, al engañar a dos personas de su círculo –a su ex novio y a su representante– para que vayan hacia la agencia y la actriz crea que son ellos los culpables. Tras el malentendido que se produce, Felicia pierde la confianza en los detectives y se marcha de la oficina-dormitorio en la que ha estado pernoctando varios días.

También Esquiús debe pasar allí una noche en *El com del crim* por los problemas que atraviesa su relación con Cèlia Rodrigo. La oficina se convierte en el único espacio al que el detective puede acudir de noche para huir de su piso, por lo que esta última solución, en la que el lugar de trabajo aparece como espacio de amparo, sí que proporciona protección, aunque sea sentimental, al protagonista.

A pesar de ser considerado por Biosca un espacio seguro, la oficina es, en ocasiones, un lugar que resulta vulnerado o, como en el caso que acabamos de analizar, insuficiente para calmar el nerviosismo de los clientes. El episodio más ilustrativo sucede en *Si cal matar, matem*, cuando el ex marido de Regla López, un peligroso individuo del clan de los Pérez, se presenta allí para llevársela violentamente armado con una navaja: Esquiús la defiende y neutraliza el ataque de Pérez, pero es amenazado de muerte por el ex marido de Regla, razón por la que Biosca decide enviar al detective a investigar el caso de La Tosca, lejos de Barcelona.

Otro espacio recurrente en el género y que aparece con frecuencia es la comisaría, situada en Vía Laietana. Esquiús, al contrario que Carvalho, no percibe el edificio como un espacio hostil, pues él no recuerda la represión que se ejercía allí durante la Dictadura. Ya no hay comisarios como Fonseca, el policía fascista que no tenía inconvenientes en utilizar la violencia contra los detenidos en las novelas de Vázquez Montalbán, y la imagen que desarrollan Martín y Ribera es mucho más civilizada. El comisario Palop mantiene una relación cordial y de amistad con el detective, lo que les permite colaborar en ciertas investigaciones. Junto a Palop, aparecen con frecuencia el inspector de Homicidios Soriano, que no oculta la antipatía que siente hacia el detective, y Monzón, de la Policía Científica.

De la colaboración frecuente entre el detective y la policía se extraen fácilmente dos conclusiones acerca de estos personajes y de la verosimilitud que, en este sentido, pretenden lograr Martín y Ribera. La primera es que la

imagen de la policía en la sociedad española –y, por tanto, en las obras de ficción– ha cambiado y ya no aparecen como agentes represores a los que la ciudadanía teme, sino como un cuerpo profesionalizado que cuenta con los últimos avances tecnológicos para resolver los crímenes (Camarasa 2005: 58). El hecho de que sea el detective el que consiga encontrar la solución de los enigmas debe interpretarse más como una convención genérica –pues es el protagonista y el que debe demostrar su ingenio y su capacidad deductiva– que como una crítica a la ineficacia de la policía, cuyos agentes actúan con rigurosidad y profesionalidad. El único que en sus acciones aparece un tanto caricaturizado es el inspector Soriano, que le guarda cierta inquina al detective porque es este el que finalmente resuelve los crímenes que el agente investigaba. Se trata más bien de un contrapunto al personaje protagonista que del reflejo de las aptitudes de los miembros de los cuerpos de seguridad del Estado.

Sin embargo, la comisaría, en la saga protagonizada por Esquius, no está exenta de agentes corruptos –o, por lo menos, irresponsables–, como queda de manifiesto en *Si cal matar, matem*, pues es alguno de los policías el que informa al clan de los Pérez del lugar al que se va Esquius con Regla López y el caso que tiene que investigar allí, relacionado con un chantaje a cuya víctima le solicitan 20 000 euros. Debido al chivatazo que recibe el clan, dos de sus miembros van a La Tosca para dar un escarmiento al detective e intentar quedarse con el dinero.

La policía sí que resulta hostil para algunos grupos antiglobalización y de izquierda, como los que editan el periódico El Corcó, en *El com del crim*. Estos se sienten acosados por las fuerzas de seguridad y tienen miedo de que actúen contra ellos. Esto hace que el protagonista recuerde su época universitaria, cuando fue detenido en una manifestación durante el Franquismo, y compare esa situación con el presente:

Tot allò em recordava els meus temps d'universitat y de protesta antifranquista. Els grisos, les manifestacions, els cops de porra, les carreres, aquella vegada que em van detenir i em van portar a la Via Laietana. Em vaig preguntar si la por a la policia encara era conseqüència d'aquells anys de repressió i arbitrarietat. Quants anys han de passar perquè s'esvaeixin els efectes d'una dictadura triomfant i descarada. (Martín y Ribera 2011: 98)

Es el único episodio de la saga en el que el detective recuerda el papel de la policía represora durante la Dictadura, pues la comisaría en la actualidad no es asociada con esa época, sino con un cuerpo moderno y profesional que se encarga de la seguridad ciudadana, y señala al Régimen franquista como responsable del descrédito que, en algunos casos, sufre la policía. El edificio, por tanto, no posee el significado negativo que tenía para Pepe Carvalho en la saga de Manuel Vázquez Montalbán, sino que es el centro en el que Esquiús colabora con agentes profesionales para avanzar en sus investigaciones.

La segunda conclusión es que el personaje del detective, en la actualidad, para que sea más verosímil, necesita la ayuda de la policía. Como ya hemos expuesto, los detectives no pueden, debido a las restricciones de la legislación española, investigar delitos relacionados con la violencia hacia las personas, por lo que, para lograr que tenga una apariencia más real, Esquiús trabaja estrechamente con los agentes, de tal modo que así se protege ante posibles represalias. Por otro lado, el detective no posee los medios tecnológicos ni, sobre todo, legales para poder finalizar una investigación de la relevancia de los crímenes de los que se ocupa. Es por ello que necesita la colaboración de la policía, para conseguir análisis, informes y gestiones que de otro modo le serían absolutamente imposibles de obtener.

Además, Andreu Martín y Jaume Ribera reflejan en la saga el progresivo traspaso de competencias entre la Policía Nacional y los Mossos d'Esquadra, y si en las primeras tres novelas son agentes –como el comisario Palop– del primer cuerpo los que ayudan al detective, en *Si cal matar, matem* Palop ha dejado la Policía para ingresar en los Mossos, y a partir de esa obra es esta

institución autonómica la que cobra mayor relevancia, con personajes como Cèlia Rodrigo o Xavi Barrueco.

En cuanto a las viviendas, como ocurría en la saga de Maria Antònia Oliver, se produce una estratificación de la sociedad. La mayoría de los domicilios en los que se presenta el detective pertenece a las clases adineradas, debido principalmente a que son los ámbitos en los que se mueven sus clientes.

Antes de referirnos a sus casas, debemos detenernos en la del protagonista. Àngel Esquiús vive solo en un piso de la Gran Via de les Corts Catalanes, en una céntrica calle del Eixample. Aunque no se especifica bien la zona exacta, sí que se indica en *La monja que va a perdre el cap* que “havia deixat el cotxe a l’aparcament del carrer Entença” (Martín y Ribera 2005: 51), por lo que su vivienda se sitúa cerca de la plaza de Espanya y el parque de l’Escorxador –oficialmente llamado Joan Miró–, que también es citado en alguna ocasión, cuando el detective se dirige a su casa. Aunque aparentemente parece un buen piso, su consuegro en *El com del crim* se refiere a él de manera peyorativa, y dice: “Un *picadero*. Sembla un *picadero*” (Martín y Ribera 2011: 20). Este personaje, Manolo Cosquera, es un promotor inmobiliario que ha creado una pequeña fortuna a partir de sus construcciones, por lo que con sus descalificaciones a la casa de Esquiús está subrayando las diferencias sociales entre uno y otro.

El piso de Esquiús, solitario, resulta el lugar perfecto para que el detective descanse. En soledad, el protagonista puede desconectar de la rutina del trabajo y disfrutar de su colección de DVD, entre los que acostumbra a ver cine negro. Pero en la vivienda, en la que ya no habitan ni su mujer ni sus hijos, sí que perdura el recuerdo de ellos, que se aparece en forma de fantasmas que contraponen el pasado del detective con su presente. De este modo, Esquiús rememora a sus hijos cuando eran pequeños y correteaban por los pasillos, cuando ocupaban las habitaciones que ahora permanecen vacías.

La presencia de Marta, la esposa fallecida, es más recurrente. Su fantasma pervive en la casa y dialoga con el protagonista, se ríe de sus despistes, le da su opinión sobre cuestiones de la vida del detective y critica a las mujeres que pernoctan en su cama, en especial a Ana Homs, antigua compañera de Esquiús de la agencia que se le insinuaba de manera ostensible, aunque el detective le restara importancia.

No son pocas las mujeres con las que el protagonista mantiene relaciones sexuales en su casa: a pesar de no ser concebido como un detective rudo ni sensual y de ser incluso abuelo, su éxito con las mujeres puede comprobarse a lo largo de la saga, pues no hay novela en la que no consiga tener sexo con alguna. Esto provoca generalmente la reprobación del fantasma de Marta, aunque en ocasiones también se ríe con los esperpentos sentimentales que vive Esquiús. Entre ellos, destaca la presencia durante una semana de Fatmire Zeqiraj, una prostituta kosovar que Biosca le contrata al detective porque cree que este tiene problemas para encontrar una mujer con la que mantener relaciones sexuales. La joven, que ha vivido el horror de la Guerra de los Balcanes, se instala en su casa, en la habitación de Mònica, sin que el protagonista pueda hacer nada por impedirlo. La presencia de Fatmire en el piso de Esquiús es aprovechada por los autores para incluir escenas cómicas, debido a los malentendidos que se producen con otros personajes y las pocas aptitudes que la kosovar demuestra en la cocina⁹⁸.

⁹⁸ Uno de estos episodios les permite a Andreu Martín y a Jaume Ribera tributarle un homenaje gastronómico a Manuel Vázquez Montalbán y a su personaje Pepe Carvalho. Como Fatmire es incapaz de preparar ningún plato elaborado, el detective la sustituye en la cocina y prepara una receta que es descrita minuciosamente: “A la patata bullida, li vaig afegir mantega i llet i en vaig fer un puré mentre els filets es descongelaven al micrones. Vaig trovar una llauna d’espàrrecs al rebost, els vaig posar en una safata, i un cop banyats amb una capa de manteca amb força parmesà rallat, els vaig posar a gratinar. També tenia un pot d’anxoves de l’Escala i vaig recordar aquella recepta del meu amic i col·lega Pepe Carvalho. Vaig agafar-ne sis i les vaig netejar bé. Les vaig picar ben picades, barrejades amb all i julivert. Aleshores, com que la carn ja s’havia descongelat, la vaig salar i la vaig posar a la paella amb oli. I, poc després, hi vaig afegir la picada d’anxoves, all i julivert. El puré de patates em serviria per acabar de decorar el plat. Com que els espàrrecs gratinats em van semblar poca cosa, vaig recórrer al mig meló que tenia i hi vaig afegir uns talls de pernil per sobre” (Martín y Ribera 2005: 85).

También ocupa su piso durante *El com del crim* la subinspectora Cèlia Rodrigo, que se traslada a Barcelona por unos cursos que realiza y por la celebración de una cumbre de altos dirigentes de la OTAN. Cèlia Rodrigo, a la que conoce en *Si cal matar, matem*, se convierte en su pareja y la convivencia en el piso de Esquiús supone que la mujer empiece a ocupar ese espacio privado, lo que no termina de agradar al protagonista: “ella s’estava apropiant del meu llit, la meva cuina, la meva tele, els meus DVD, la meva vida...” (Martín y Ribera 2011: 10). La presencia de Cèlia en su piso le demuestra los problemas de su relación, que surgen principalmente por la diferencia de edad entre ambos. Esquiús es mucho mayor que ella, lo que provoca algunas crisis que desembocan en infidelidades mutuas. En estas, el piso también desempeña un papel relevante, pues es el espacio en el que coinciden ambos con sendos amantes: el episodio busca la comicidad, pues tanto Cèlia como Àngel creen que el otro no va a dormir en la casa, motivo que aprovechan para llevar a su amante, pero las dos parejas se encuentran en un momento incómodo, que provoca el fin de la relación.

Tanto el caso de Fatmire como el de Cèlia demuestran que el detective disfruta de la soledad de su casa y se siente incómodo cuando alguna mujer convive con él: tras la muerte de Marta, Esquiús se acostumbra a estar solo y es incapaz de mantener una relación estable. El piso es, pues, el refugio donde puede aislarse de los problemas familiares, de las investigaciones y disfrutar de sus pequeños placeres, como la cocina o las películas.

La casa está representada como un espacio seguro, alejado del mundo de la delincuencia y el crimen en el que se sumerge el protagonista, lo que contribuye a que la vivienda sea un buen lugar para desconectar de la rutina diaria y de los casos que investiga. A pesar de ello, en ocasiones prefiere alejarse de su piso, por si los criminales que se sienten amenazados por sus investigaciones deciden ir a agredirlo, hecho que no se llega a producir en su vivienda.

Si el piso de Esquiús está en buena zona y parece un lugar acogedor, no puede competir de ningún modo con las mansiones en las que viven algunos de los clientes y de las personas investigadas con los que se relaciona el detective. La clase a la que pertenecen estos personajes posibilita que sus viviendas sean de auténtico lujo.

Es el caso de las familias de Adrià Gomal y Flor Font-Roent, ya que ambas viven en sendas mansiones en Pedralbes. Adrià, por problemas con su familia, se ha mudado a un piso situado en el barrio de Gràcia. La casa de Flor, que visita el detective en una de las entrevistas que mantiene con su clienta, se sitúa en el “barri dels rics” (Martín y Ribera 2003: 120), en una zona semi-rural de Barcelona. El detective no puede ocultar su admiración por la riqueza que posee la casa, decorada con cuadros de Dalí, Miró, Tàpies y Fortuny –no pasa desapercibido que se trata de cuatro artistas catalanes, por lo que la familia Font-Roent decora su vivienda a partir de una sensibilidad nacionalista– y con una biblioteca, en la que se reúne con su clienta, que atesora numerosos estantes repletos de libros y a la que se accede a través de una escalera de mármol. Cuando Esquiús y Beth entran en la casa se sorprenden de lo que ven:

vam sortir de Barcelona i vam penetrar en una mena de zona rural tranquil·la i agradable: un jardí il·limitat, amb gespa regada i nodrida a diari, amb pocs arbres, però triats amb gust i molt ben col·locats, flors arran de la façana de la casa, una font artificial que semblava natural, la pèrgola i, allà, al final de tot, una zona pavimentada amb fusta i una piscina, l'aigua de la qual, blavíssima, reverberava el sol tebi de març. (Martín y Ribera 2003: 120-121)

Si la casa de Flor Font-Roent demuestra la riqueza que se puede observar en las propiedades de la clase alta, no es la única que aparece en esa misma novela: las hermanas Fochs, Felicia y Emilia, viven en la lujosa residencia de Torres del Cielo, cuya casa debe custodiar Octavi para prevenir posibles ataques del acosador. No obstante, la vivienda no resulta segura, pues la

persona que la sigue sí que consigue entrar en ella y cargarse una de sus muñecas a modo de amenaza⁹⁹.

Hay más personajes en *Amb els morts non s'hi juga* que viven en casas que destacan por estar en zonas privilegiadas y valoradas en un alto precio. Entre ellas, conviene citar la vivienda del doctor Eduardo Barrios Durán, que posee un caro chalet en Sant Cugat, aunque ya fuera del término municipal de Barcelona. Esquiús considera a Barrios como uno de los sospechosos, por lo que acude a su casa para interrogarlo. De este modo describe el chalet:

Era una construcció nova, de dos pisos i golfes, amb la teulada que queia més d'una banda que de l'altra, amb un efecte estètic curiosament estudiat per l'arquitecte. Molt de vidre i materials de construcció dels més cars i selectes, i un jardí amb una gespa tan cuidada i uniforme que semblava que el cirurgià s'ocupés ell mateix de tallar els brots, un per un, amb el bisturí de precisió. (Martín y Ribera 2003: 272-273)

El edificio posee un estilo arquitectónico propio, y el jardín aparece esmeradamente cuidado, ya que los ingresos del doctor así se lo permiten. Algo más modesta resulta la casa de Virtudes Vila, una enfermera que ha sido despedida del hospital en el que trabajaba –y en el que se desarrolla la trama que investiga Esquiús– y que ha podido comprar en Castelldefels, también fuera del municipio de Barcelona, un chalet más pequeño y humilde que el de Barrios, pero muy bien equipado, a pesar de los escasos ingresos que se le suponen a la enfermera.

En las siguientes novelas, también cobran cierto protagonismo otras casas pertenecientes a la alta sociedad. Son viviendas que distinguen, por su tamaño, decoración y majestuosidad, a los que allí habitan. De este modo, Felip Montmeló, presidente del Barça, tiene su casa en Sant Cugat, y los futbolistas Danny Garnett y Joan Reig viven en lujosos chalets. En *La Tosca*, la clienta de la

⁹⁹ Como se sabrá al final, la acosadora resulta ser la propia hermana de Felicia, harta de vivir en un segundo plano tras la actriz. En este caso, el enemigo duerme en casa.

agencia Sara Artigues posee también una gran casa, debido a sus fructíferos negocios inmobiliarios en la zona.

Sin duda, el personaje que más llama la atención por su patrimonio y su riqueza es Bonaventura Biosca, el dueño de la agencia. Además de sus lujosos vehículos –entre ellos un Jaguar que presta a Esquiús y que, debido a que el detective no lo cuida convenientemente durante el tiempo que lo tiene, su jefe le obliga a comprárselo–, Biosca posee una mansión cerca de Igualada, a la que se dirige el protagonista por orden de su jefe, que teme que puedan hacerle daño a Esquiús. El caso que investigan parece, al principio, que puede estar relacionado con el Rey de España, por lo que Biosca se vuelve paranoico y teme que el detective pueda llevar algún tipo de micrófono o sistema de escuchas. Para asegurarse, le invita –sin darle opción a rechazar la propuesta–, junto con Ferran y Tonet, a bañarse desnudo en la piscina.

No es esta la única propiedad lujosa de Biosca: en *La monja que va perdre el cap*, el chalet de la Costa Brava del jefe de la agencia, llamado el Rienvaplí –la manera coloquial de referirse al “RIEN-NE-VA-PLUS”, el nombre que figura en la entrada–, desempeña un papel protagonista. La casa, situada cerca del cabo de Creus, se la presta Biosca a Esquiús porque cree que este tiene problemas para mantener relaciones con las mujeres, como ya hemos adelantado. Además, el jefe le contrata a una prostituta para que la lleve al chalet el fin de semana, si no encuentra a otra mujer. Allí sucede el final de la obra, en el que coinciden varios personajes, entre ellos Mònica –la hija de Esquiús– y su amigo José y el compañero de piso cubano de este, Ana Homs, la prostituta, los criminales y el propio Esquiús.

Entre las maravillas que alberga el chalet de Biosca destaca la piscina exterior que está conectada, a través de “un túnel com els dels aquaris” (Martín y Ribera 2005: 276) –y que rodea varias estancias de la casa– por el que se sumergen Esquiús y Ana Homs, a una piscina convencional, que da a una

puerta que conecta, por el exterior, con la vivienda, concretamente a una sala en la que hay una piscina interior y un jacuzzi.

Esquius y Ana se tiran al agua para huir de los criminales Querétaro y Lola Forrester, que pretendían asesinarlos a tiros. De nuevo una piscina, una construcción lujosa para una casa y que demuestra el poder económico de su propietario –pues además de su coste, conlleva un mantenimiento periódico–, aparece no como escenario en el que los personajes disfrutan, sino en el que se ven obligados a sumergirse. En esta ocasión, la piscina es la vía de escape para huir de los asesinos que les disparan, aunque no llegan a alcanzar a Esquius ni a Ana Homs: de este modo se transgrede la función del espacio, que se torna en un lugar hostil y peligroso.

Antes de la llegada de los malhechores, la casa estaba funcionando como escenario de otra de las escenas cómicas que tanto emplean Martín y Ribera, pues el triángulo amoroso formado por Mònica, José y su compañero cubano había comenzado a causar destrozos en la vivienda: José, deprimido por el rechazo de Mònica, no asume bien que ella y su compañero de piso cubano congenien y, celoso, comienza a romper las valiosas figuras eróticas mayas de terracota que colecciona Biosca.

Cuando llegan los criminales, la destrucción de las figuras decorativas de Biosca continúa, pero esta vez porque los tres jóvenes las emplean como armas contra los invasores: cerámica y objetos de art déco son los proyectiles que utilizan, y consiguen así neutralizar a Dum-Dum, uno de los malhechores.

Se trata, pues, del empleo de la lujosa casa como escenario de un episodio propio de una película de acción, en la que no falta ninguno de los ingredientes que son tan característicos: peleas, tiroteos, destrucción del mobiliario y de la decoración e, incluso, una mujer completamente desnuda. En este caso, el cine influye en la literatura, que produce capítulos de gran espectacularidad, y, para ello, se escogen lugares que puedan propiciar esa

percepción. Como veremos, es en las sagas ambientadas en Bilbao donde más se ha empleado este tipo de episodios.

En las novelas protagonizadas por Esquiús no son frecuentes las representaciones de espacios marginales o de barrios bajos: no es el ambiente en el que trabajan los detectives de la agencia Biosca i Associats. No obstante, sí que aparecen lugares un tanto más humildes, como la casa de Maruja –la clienta del caso que investiga Esquiús en *Joc de claus*–, donde vive ahora con su nieta. La vivienda se sitúa en el Velòdrom d’Horta, pero su principal característica es la suciedad que en ella se acumula: parece que el asesinato de la hija de Maruja la ha trastornado y la mujer ha descuidado las labores del hogar. Incluso, su nieta, en vez de ir al colegio, permanece en la casa: el dolor de Maruja es tan hondo que ha perdido cualquier noción de la responsabilidad.

Sin ser tampoco marginal, sí que Esteve, el novio de Mònica en *Joc de claus*, vive en un barrio popular. La descripción que ofrece el detective del portal del edificio de Esteve es la siguiente: “Era una porta de fusta alta i malmesa, que encara no s’havia beneficiat dels avantatges del «Barcelona posa’t guapa»” (Martín y Ribera 2004: 111). Los autores de la saga, como también hicieron Manuel Vázquez Montalbán y Maria Antònia Oliver, aluden a la campaña propagandística del Ayuntamiento de Barcelona para denunciar que los planes de rehabilitación y de embellecimiento de la ciudad no se llevaron a cabo en todos los barrios, sino que fueron apenas las zonas más turísticas las que merecieron la atención y las inversiones del consistorio barcelonés.

No es la única alusión que se ofrece durante la saga a este eslogan, pues cuando Esquiús investiga durante la novela *La monja que va perdre el cap* el pasado de su cliente, Armando Gracián, acude a Poble Sec. En la plaza del Sortidor, la antigua plaza Blasco de Garay, define brevemente Poble Sec como un “barri popular, obrer i anarquista, de carrers estrets que s’enfilen cap a la falda de Montjuïc i que sempre fan pujada i mai fan baixada” (Martín y Ribera 2005: 71). El detective contempla las viviendas que aparecen plagadas de

desconchones, necesitadas de una reforma: “La consigna de «Barcelona Posa’t Guapa» semblava que no havia arribat fins allà, deu anys després d’haver estat inventada, i em va fer l’efecte que totes les cases eren grises, escrostonades i amb esvorancs, deixades de la mà de Déu” (Martín y Ribera 2005: 72). De nuevo en este otro barrio se critica la falta de implicación del Ayuntamiento con las zonas populares y no turísticas, que no parecen ser prioridad de los equipos de gobierno municipales: es la otra cara de Barcelona, aquella que intentaron reflejar Manuel Vázquez Montalbán en sus novelas protagonizadas por Pepe Carvalho y Francisco González Ledesma en la saga del inspector Méndez –que analizaremos a continuación con más detenimiento– y que no forma parte de las instantáneas que ilustran las guías de viaje sobre la ciudad catalana ni de las postales que se venden como *souvenir*. Pero mientras Vázquez Montalbán defendía esas calles y la historia que se había desarrollado en ellas, Martín y Ribera –como también Oliver en la saga de Lònia Guiu– optan por criticar la dejadez de las instituciones, pues consideran que estas deben invertir en la mejora de la imagen y de la salubridad de los barrios populares.

Otros de los espacios tópicos del género son los destinados a la prostitución, los cuales pueden ser clasificados de distinta forma, tal y como hacía aquel personaje de Manuel Vázquez Montalbán en la saga de Carvalho: desde los clásicos *meublés* de Barcelona a la calle, pasando por burdeles, puticlubs o agencias de contactos.

Los burdeles han sido tradicionalmente estigmatizados por la sociedad, por ser lugares alejados de la moral conservadora cristiana y por la cosificación que sufre el cuerpo de la mujer, que se convierte en mercancía de consumo que puede comprarse y venderse. Es un lugar tabú, donde muchas veces se produce el adulterio (Sansot 1973: 213-228).

La literatura y el arte en general han prestado siempre atención a este tipo de espacios, que resultan especialmente interesantes para el público, pues se trata de establecimientos que se caracterizan por el erotismo y la sordidez, lo

que genera una especie de morbo en el lector o el espectador. En la literatura española hay obras literarias clásicas como *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas, o *La Lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, que recrean este tipo de ambientes.

La prostitución es, pues, uno de los temas que han obsesionado a los artistas a lo largo de los siglos. En el género criminal interesa principalmente por la sordidez que aporta a las obras, y permite la configuración de espacios lúgubres, en los que destaca la caracterización de los bajos fondos y de los círculos delictivos.

Andreu Martín y Jaume Ribera emplean con frecuencia espacios donde se ejerce la prostitución para mostrar esta cara peligrosa de la ciudad y el comercio del sexo, actividad propicia para que surjan organizaciones criminales a su alrededor. El primero en aparecer es un puticlub en la calle Pemán, la misma vía donde vive Ramón Casagrande y donde muere asesinado, en *Amb els morts no s'hi juga*. El Happyness, que así es como se llama, es el local donde Adrià Gomal contrata a dos prostitutas para llevarlas a casa de Ramón, y aprovechar algún descuido de este para hacer una copia de sus llaves y poder entrar cuando Casagrande no se encuentre en su piso.

Este local, descrito como un bar más bien cutre, no tiene punto de comparación con la agencia de Lady Sophie –que aparece en *Jocs de claus*–, situada en la calle María Auxiliadora, pues allí se lleva todo con extrema confidencialidad y las prostitutas cobran grandes cantidades de dinero, por lo que pueden ser consideradas de lujo.

En *La monja que va perdre el cap*, el burdel está concebido como un gran proyecto de Armando Gracián, el padre de la monja, que decide cumplir su sueño y abrir un hotel, el Campanudo, en cuyo gran salón-comedor organiza un prostíbulo con mujeres que en su mayoría proceden de Europa del Este. Gracián cobra por el alquiler de las habitaciones y lo demás se lo quedan las prostitutas. Ahí contrata Biosca a Fatmire para que esta se vaya con Esquiús. La

muchacha le cuenta al detective que antes de llegar al hotel Campanudo ha sido explotada sexualmente, por lo que, aunque no sea así en el local de Gracián, sí que se denuncia la existencia de mafias que se aprovechan de la situación desesperada de jóvenes inmigrantes.

Por último, en esa misma novela, la detective Ana Homs sigue a mosén Valero, que acostumbra a buscar prostitutas en el Raval. Aunque no se narra esta escena, sino que es la propia Ana la que se lo cuenta al detective, el barrio en el que trabajaba Pepe Carvalho es retratado de nuevo como una zona de prostitución. No obstante, el único episodio en el que el detective visita el barrio no destaca ni la prostitución ni la marginalidad del Raval, sino que Martín y Ribera aprovechan para rendirle un homenaje a Manuel Vázquez Montalbán: “Vaig anar caminant cap a la plaça del Pedró, pel carrer Botella, on va néixer Manuel Vázquez Montalbán” (Martín y Ribera 2011: 55).

También es frecuente la aparición en el género de discotecas y bares, en especial aquellos en los que se desarrollan actividades criminales. La discoteca es ese local que en la posmodernidad se ha configurado como espacio del disfrute, donde los clientes bailan, consumen bebidas alcohólicas –e incluso drogas– e inician el cortejo para mantener relaciones sexuales.

La discoteca representa hoy día el lugar del placer y del deseo por excelencia, es uno de los templos postmodernos del hedonismo. Música a todo volumen, oscuridad y luz brillante, bailarinas semidesnudas, ropa de marca, alcohol, clientes que bailan y que se esfuerzan en realizar un cortejo erótico, convertidos en sombras sin pasado ni identidad, sólo con presente. (Muñoz Carrobles 2010: 167)

Un ejemplo muy ilustrativo de este espacio en la saga de Martín y Ribera se puede contemplar en la primera novela, en la que aparece una discoteca de Cerdanyola –cuyo dueño es el peligroso Romà Romanès– a la que van Beth y Esquius para intentar averiguar algo sobre la relación entre Adrià Gomal y Ramón Casagrande. Como sospechaban, en la discoteca se distribuye droga, el

“aspecto más sórdido” y que resulta “un concepto casi inseparable” (Muñoz Carrobbles 2010: 170) de estos locales. Esquius, al ver que Beth puede estar en peligro por hacer preguntas incómodas, empieza a lanzar objetos y pone furiosos a los empleados. Los detectives tienen que huir del local, lo que genera una escena cómica, pero a la vez cargada de tensión por el peligro que corren los protagonistas.

Algo similar ocurre en la discoteca Sniff-Snuff, situada en Poble Nou, a la que, durante *Jocs de claus*, Esquius y Octavi acuden para asistir al desfile de hombres en ropa interior en el que va a participar el futbolista Joan Reig, al que los detectives necesitan interrogar. Para conseguirlo, los dos personajes se quedan en calzoncillos, fingiendo ser modelos, lo que resulta bastante divertido, debido al aspecto de ambos. No obstante, esta discoteca también se convierte en un espacio peligroso para los detectives, pues Canyes, el matón que está involucrado en el asesinato de Maria Borrromeo, se percata de la presencia de ambos hombres y, tras una pelea en la zona de camerinos, Esquius y Octavi tienen que salir corriendo por la pasarela. El público cree que se trata de un número cómico preparado, por lo que los detectives aprovechan para huir sin generar sospechas.

En ambos casos, la discoteca aparece como un espacio peligroso, debido a la amenaza que se cierne sobre los investigadores, pero los episodios están narrados desde una óptica cómica que permite que el lector se divierta con estos sucesos, que además se resuelven sin lesiones.

También los hospitales son recurrentes en las novelas protagonizadas por Esquius, desde *Amb les morts no s'hi juga*, la obra en la que este espacio adquiere más relevancia, porque el personaje que el detective debe investigar, Adrià Gomal, trabaja en el hospital de Collserola. Por lo tanto, serán frecuentes sus visitas a este edificio, ya que, como posteriormente descubrirá, allí se cometió un crimen.

Estos centros médicos aparecen además en otros momentos de la novela debido a las agresiones y lesiones que sufre el protagonista, al que ingresan en varias ocasiones para curar sus heridas. También es protagonista una clínica en *El com del crim*, pues Esquiús idea un plan para capturar al hombre que chantajea a Laura Hutton: este consiste en que la mujer finja haber tenido un accidente, para que el extorsionador tenga que acercarse a su habitación, y desde allí poder seguirlo y descubrir su identidad. En esta ocasión, la clínica funciona como el escenario de un teatro, ya que en él se representa una farsa que consigue cumplir su objetivo: Laura no tiene ninguna lesión, sino que utilizan el cuarto en el que está ingresada para engañar al chantajista.

El resto de espacios en el que se desarrollan las investigaciones de los detectives es variado, lo que ilustra la necesidad de los protagonistas de recorrer la ciudad para poder encontrar soluciones a sus casos. De este modo, son numerosos los locales a los que acude Esquiús siguiendo pistas o en busca de testimonios que consigan aclarar los misterios que investiga. En *Amb les mortes no s'hi juga*, aparecen, por ejemplo, el centro comercial en el que Gomàl hace una copia de las llaves de la casa de Casagrande y el videoclub a cuyo dependiente el protagonista interroga.

En las siguientes novelas surgen otros espacios, como los grandes almacenes TNolan –empresa ficticia– situados en el paseo de la Zona Franca, donde Beth y Octavi investigan los robos que se producen allí, y donde tiene lugar una pelea entre Octavi y Canyes, de nuevo en otra escena cómica, pues el detective va disfrazado de Papá Noel.

Además, otros establecimientos son el hotel de lujo del Maresme –en el que se celebra el banquete de una boda–; el hotel en el que se queda Esquiús con la madre del novio de Mònica –y donde los malhechores lo amenazan, cuando él no está en su habitación, rompiendo su ropa y orinando en ella–; el restaurante selecto L'Aglà, en Figueres, de alta cocina, que contratan a los detectives para investigar la desaparición de un cuadro Fortuny; o el metro,

donde Victoria Arranz, una monja que ha dejado los hábitos, aprovecha para huir de Esquiús.

En general, Barcelona no aparece como una ciudad extremadamente hostil en las novelas de Andreu Martín y Jaume Ribera, pero sí que se presentan situaciones que por su incomodidad o por la violencia que generan configuran la urbe como un lugar molesto y, a veces, hasta peligroso. Uno de estos episodios son los problemas de tráfico que suelen producirse en la capital catalana:

Era divendres i ja se sap què passa els divendres, quan comença el bon temps. Algú havia donat el senyal de sortida i la gent s'havia abocat a l'autopista, cap a les segones residències. Vam trobar un embús apocalíptic a la Ronda de Dalt, provocat per un accident, i, després, retencions als revolts que pugen cap a Vallvidrera. (Martín y Ribera 2003: 369)

La complicada circulación en una ciudad como Barcelona empeora en *El com del crim* cuando se celebra una reunión de líderes de Estado de la OTAN. A los problemas en las vías de comunicación de la capital catalana, se le suma esta cumbre internacional, que, aunque resulta interesante para la promoción de la imagen de la ciudad a nivel internacional –ya que este mega-evento no solo desarrolla estrategias de marketing con el anuncio de la reunión, sino que produce un impacto positivo de Barcelona en todo el mundo (Guala 2007)–, provoca grandes molestias para sus habitantes debido a las medidas de seguridad que se traducen en el cierre de calles y en exhaustivos controles policiales:

En aquells dies, l'alcalde de Barcelona i el president del Govern central havien considerat que la millor manera de compensar els barcelonins pel caos ferroviari causat per la construcció del tren d'alta velocitat, pels talls d'electricitat, la insuficiència de l'aeroport i els esvorancs i ensorraments de places i carrers era organitzar una alegre reunió de caps d'Estat de l'OTAN per discutir a fons el tema de l'Iran i el seu programa nuclear. D'aquesta manera, a la llarga llista de calamitats que patíem els ciutadans, s'hi afegien els embussos

conseqüència dels controls policials i talls de carrers per la seguretat dels egregis visitants, que col·locaven la Ciutat Comtal a punt per ser declarada zona catastròfica. (Martín y Ribera 2011: 9-10)

Esta cumbre agrava todavía más los problemas de Barcelona, sobre todo en lo que atañe a las comunicaciones de la ciudad, que ya antes de la reunión de los líderes de la OTAN mostraban sus imperfecciones.

Los problemas de tráfico no son los únicos inconvenientes que soporta Esquius en la carretera, ya que a veces sufre la cara hostil de la ciudad, que se le representa en forma de persecuciones en coches que lo obligan a huir para no ser agredido o incluso asesinado, como le sucede con el Jaguar de Biosca al salir del entierro de Armando Gracián, ya que lo persiguen los asesinos, o cuando con Cèlia son víctimas de un intento de agresión perpetrado por dos de los hombres que participaron en el asesinato que el detective investiga en *El com del crim*. Son episodios recurrentes en el género criminal, populares sobre todo por el cine negro estadounidense (Augé 1998: 111).

De todos modos, Barcelona no está configurada en estas novelas como una ciudad eminentemente hostil, sino que se describen algunos sucesos que pueden resultar molestos o violentos para los personajes. Estos suelen ser esporádicos y están relacionados directamente con la peligrosidad de los casos que investigan los detectives, como es frecuente en el género.

Las tramas criminales que se desarrollan no suelen incluir grandes conspiraciones internacionales –salvo en *El com del crim*–, sino que Martín y Ribera abordan sucesos violentos esporádicos que producen una serie de muertes, pero que los detectives consiguen resolver para que la policía pueda detener a los culpables gracias al trabajo de la agencia.

En este sentido, resulta ilustrativa la comparación que hace la tía de Ramón Casagrande, el personaje asesinado de un disparo en la nuca en *Amb les morts no s'hi juga*, que al conocer la atrocidad del crimen se sorprende del hecho y considera casi inverosímil que un suceso así pueda ocurrir en Barcelona, ya

que esos actos son más propios de América. Sin duda, la ficción televisiva y cinematográfica influye en la visión que tiene la mujer de los asesinatos, pero también refleja con claridad que estos hechos son casi extraordinarios en una ciudad como Barcelona, que, pese a los problemas que se puedan generar en ella, no destaca por ser una urbe hostil.

6. 3. 2. Los espacios del crimen

Uno de los aciertos de Andreu Martín y Jaume Ribera en esta saga es la configuración de los lugares en los que se cometen los crímenes y donde aparecen los cadáveres. Los autores mezclan espacios canónicos del género con otros que resultan algo más novedosos. Como suele suceder en la novela criminal, sobre todo la que está protagonizada por un investigador al que se le plantea el descubrimiento de las causas y del culpable de un asesinato, en las obras de Martín y Ribera aparecen varias muertes violentas –en todas ellas hay un mínimo de tres– que se sitúan en diferentes espacios de la ciudad.

El primer crimen que aparece en la saga tiene lugar en el portal de un edificio de viviendas donde residía la víctima, Ramón Casagrande. El edificio se sitúa en la calle Pemán, en la que el protagonista resalta un hecho curioso que tiene que ver con la placa que indica su nombre: “Em vaig fixar, de passada, que l’Ajuntament, a les plaques, havia posat Josep M. Pemán, Josep, amb pe, en català. Em vaig preguntar si ho devien haver fet a propòsit i si allò era simplement un indicatiu del feliç oblit en què havia caigut el poeta franquista” (Martín y Ribera 2003: 58).

El asesinato se produce en el portal y la víctima recibe un disparo en la nuca. Todos los indicios apuntan a que el culpable es Adrià Gomal, pero Esquiús consigue demostrar la inocencia del joven, ya que el verdadero criminal aprovechó la puerta que une el portal con el aparcamiento, que permite salir por el centro comercial sin generar sospechas, para huir del lugar de los hechos.

También el hospital –en este caso, Martín y Ribera sitúan la acción en un ficticio hospital de Collserola, de gestión privada, que posee el exterior de estilo modernista y el interior cuenta con todos los avances y las comodidades del siglo XXI–, lugar en el que se experimenta el drama y la angustia de la enfermedad (Garrido Alarcón 2010: 267-269), se convierte en *Amb els morts no s'hi juga* en un espacio criminal, pues allí fallece Marc Colmenero: lo que al principio parece una muerte accidental por un error médico –el suministro de un fármaco al que era alérgico– se revela al final como un asesinato. De este modo, el hospital cambia su signo, y de ser un espacio de sanación, se convierte en escenario del crimen. El doctor Barrios, el que comete el asesinato, también abandona sus principios y traiciona su juramento hipocrático para matar a una persona, el padre de Ana Colmenero, pues esta mujer es su amante y la figura paterna era un estorbo para su relación.

Un espacio relacionado con el hospital, el geriátrico, también aparece como espacio de muerte, aunque en esta ocasión el fallecimiento del anciano es accidental, ya que por un error toma unos medicamentos modificados –con los que pretendían asesinar a otra persona– que acaban con su vida.

Por último, en esta novela es asesinado Adrià Gomal en un centro de hípica, cerrado y abandonado por pérdidas económicas, en Molins de Rei. Allí se cita con la persona que lo chantajeaba, el doctor Barrios, y tras una acalorada discusión, el médico lo mata disparándole perdigones de una escopeta de caza. El lugar es idóneo para un encuentro clandestino entre el chantajista –que en ese mismo lugar también es chantajeado– y el presunto asesino que busca la policía, ya que se trata de un lugar abandonado que Gomal conoce porque estuvo trabajando allí y que pertenecía a unos parientes lejanos suyos. Por tanto, no esperan que haya testigos que puedan molestar. No obstante, estos personajes no cuentan con que Esquiús y Flor Font-Roent iban a acudir en busca del joven. El detective apenas puede escuchar parte de la conversación y, cuando se acerca a Adrià, este ya ha recibido los disparos que acaban con su

vida, mientras el asesino huye y su identidad sigue siendo un misterio para el protagonista y para el lector.

En *Jocs de claus* los espacios en los que se producen los asesinatos son más frecuentes en el género, pues se trata de lugares desiertos, un poco alejados de las viviendas. Además, todos ellos se cometen de noche, por lo que los criminales aprovechan la oscuridad para no ser advertidos y poder huir del lugar de los hechos.

Las dos primeras víctimas, ambas prostitutas, mueren en parecidas circunstancias, aunque, como averigua Esquiús, son dos asesinatos muy diferentes entre sí. Maria Borromeo es la primera en morir, una prostituta de lujo cuyo cadáver aparece en un descampado de Les Planes, en la carretera de Vallvidrera a Les Planes. Leonor García, de raza negra, tiene clientes más humildes y se dedica a hacer la calle hasta que aparece asesinada en el paseo de Circumval·lació, que se describe como un lugar propicio para el crimen: “el passeig de Circumval·lació és una via solitària, entre les vies i magatzems de l’Estació de França i els murs que tanquen el zoològic, per on no passeja ningú i que només serveix per aparcar-hi cotxes sobre les voreres estretes” (Martín y Ribera 2004: 30).

Son, por lo tanto, dos escenarios aislados en los que es poco probable que pase algún viandante que pueda ser testigo de los crímenes. Por ello, el abanico de sospechosos es mucho más amplio porque pudo ser cualquier persona, incluso un psicópata asesino en serie, como el culpable pretende hacer creer. La oscuridad de la noche y lo solitario del lugar favorecen el anonimato del asesino, ya que la posibilidad de que haya testigos es prácticamente nula (Resina 1997: 145). Este tipo de escenarios es especialmente recurrente en el género criminal (Blanc 1991: 62).

La otra víctima de esta novela también muere en el descampado de Les Planes. No es casualidad, ya que el inspector Soriano organiza un operativo para detener al principal sospechoso, un cura obrero cuyo ADN coincide con el

de las colillas que encontraron en la boca de los cadáveres de las prostitutas. Sin embargo, los cigarrillos no eran más que una estratagema del verdadero asesino para despistar a la policía. Cuando Soriano detiene al padre Fabricio, los periodistas irrumpen en el descampado para grabar la escena, pero Canyes, el matón con el que Esquius ya se había peleado en varias ocasiones antes, lo reconoce e intenta asesinarlo, disparando como un loco, pero al que mata es al cura. De este modo, aunque el lugar es el mismo, el asesinato que comete Canyes sucede cuando hay numerosos testigos, pero también se ayuda de la oscuridad de la noche y de la falta de efectivos policiales para huir, llevándose consigo a Esquius herido.

Más originales resultan los espacios del crimen en *La monja que va perdre el cap*, pues el caso se presenta desde el principio caracterizado por lo absurdo de la situación, ya que desaparece de un convento de clausura una monja negra, que había estado de misionera en Ruanda, sin aparente explicación. Su padre adoptivo contrata los servicios de la Agencia Biosca i Associats para investigar el inexplicable suceso y teme que se trate de un secuestro.

Aunque el asesinato de la monja no se produce en el convento, sí que resulta interesante cómo se configura este espacio en la ficción criminal. No es un lugar que acostumbre a aparecer en el género, aunque haya grandes obras como *Il nome della rosa* –o, en España, *El silencio de los claustros*, de Alicia Giménez Bartlett, novela a la que le dedicaremos especial atención a continuación– que suceden en espacios similares. Lugares como un convento o un monasterio, destinados a la oración y al recogimiento, se caracterizan por la tranquilidad y la paz espiritual que proporcionan. Cualquier perturbación del exterior altera irremediablemente a sus habitantes –que además son monjas de clausura–, por lo que, como sucede en el convento de las Hermanas de la Fe en esta novela de Martín y Ribera, las relaciones con el mundo real, fuera de los muros del convento, son prácticamente nulas.

Para Esquius, supone un enigma saber cómo los secuestradores consiguieron llevarse a Eulalia, la monja desaparecida, del convento, situado en la calle Provenza y de arquitectura gótica: al parecer se rompió una pierna mientras levitaba y por ello llegó una ambulancia que la trasladó al hospital. No obstante, poco más tarde se presentó la verdadera ambulancia, por lo que descubrieron que el primer vehículo era falso y que podía tratarse de un secuestro. Esquius, obviamente, no cree que la monja pudiese levitar, así que piensa que los secuestradores tuvieron que poder llegar hasta ella de algún modo para poder lesionarla y sacarla del convento: el detective comprueba que pudieron entrar por el aparcamiento y trepar por las tuberías, aunque los criminales necesitaban ayuda del interior, ya que alguna ventana debía quedar abierta. Su investigación demuestra que los criminales habían chantajeado al confesor, mosén Valero, para que les abriera desde dentro.

En el convento no son frecuentes las visitas, y las monjas de clausura no están habituadas a tratar con personas que no pertenezcan a la orden. Por ello, la transgresión del espacio es todavía mayor, pues el lugar dedicado a la oración, en el que el silencio es constante, se convierte en vulnerable, donde se pueden cometer actos inimaginables como el secuestro de Eulalia, para el que no hay una explicación aparente.

No obstante, la monja no es asesinada en el convento. Lo primero que encuentran de su cadáver, que ha sido desmembrado, son sus pies en un contenedor de basura. Este hecho despista todavía más a los investigadores, que no saben a qué se enfrentan y sospechan que el crimen puede estar relacionado con el genocidio perpetrado en Ruanda, cuando Eulalia era misionera en ese país.

Sin ninguna otra pista que les permita continuar, deciden investigar el pasado de la monja, como su nacimiento y posterior adopción. Sin embargo, antes de iniciar estas pesquisas, el detective Àngel Esquius recibe en su casa, en una caja de cartón cuyo envío procede de Ruanda, la cabeza de Eulalia. En este

episodio, que recuerda al final de la película *Seven* (1995) –dirigida por David Fincher y protagonizada por Brad Pitt, Morgan Freeman, Kevin Spacey y Gwyneth Paltrow–, el protagonista se horroriza ante el macabro descubrimiento y se muestra perplejo por haber sido él quien recibe este tétrico paquete.

El espacio al que llevan y en el que matan a la monja resulta ser Villa Inés, “una mansió de tres plantes, a la avinguda de Vallvidrera, construïda sobre una parcel·la de mil metres quadrats, amb jardí, piscina, garatge, soterrani, hivernacle, cinc habitacions, tres cambres de bany, cuina molt espaiosa, 5.500 euros al mes” (Martín y Ribera 2005: 204-205). Este lujoso espacio, cuyo alquiler solo se puede permitir gente adinerada, es arrendado para, como se sabrá al final, hacer un trasplante de corazón y salvar la vida de su hermana gemela –que vive con otra familia de adopción en Texas– a costa de la de Eulalia. La necesidad de alquilar esa vivienda responde a las plantas de las que dispone la casa y a la posibilidad de instalar un generador eléctrico, lo que permite a los criminales llevar a cabo sus planes.

El padre de la monja, Armando Gracián, el que contrata los servicios de la agencia, es asesinado en su vivienda, aunque esta sea el hotel que posee y en cuyo amplio salón-comedor se ha formado el puticlub al que ya nos hemos referido. Gracián muere en su habitación por un incendio que ha provocado uno de los asesinos, que pretende con este acto que el padre de Eulalia no pueda aclarar el pasado de su hija, lo que resulta indispensable para encontrar a los culpables y las verdaderas razones de la muerte de la monja. La presencia de un camping-gas en la habitación de Gracián produce una explosión que ayuda a expandir el incendio y hace volar el cadáver fuera del hotel, pues el estallido lo lanza por el balcón a la calle.

Otra de las muertes se desarrolla también en una vivienda: es el suicidio de mosén Valero, que se ahorca demostrando su culpa mientras en la televisión ha dejado reproduciendo un vídeo en el que participaba en una orgía con tres mujeres, dos de las cuales parecen menores de edad.

Por último, como ya se ha apuntado, el episodio con el que finaliza la novela se desarrolla en el Rienvaplí, la lujosa mansión de Biosca en la Costa Brava. Allí mueren varios de los criminales y Guillermo de Cádiz, el anciano amigo de Armando Gracián al que asesinan los malhechores cuando Esquius y Guillermo llegan a la vivienda.

La mansión de Biosca se convierte de este modo en un espacio propio de las películas de acción, en las que los personajes se disparan mutuamente generando muertes y destrucción en el mobiliario. Son escenas muy espectaculares que Martín y Ribera importan a la narrativa para utilizarlas en un país en el que no es nada frecuente este tipo de episodios, pero que ya se ha incorporado a algunas artes, como el cine, por la gran influencia que ejerce la industria audiovisual estadounidense. Por lo tanto, estos dos escritores utilizan la casa de Biosca para desarrollar el clímax de su obra, el momento en el que el detective, el héroe, se enfrenta a los asesinos en un final violento, con muertes, disparos y mucha destrucción, lo que supone una escena muy espectacular que pretende sorprender al lector.

En *Si cal matar, matem*, los escenarios del crimen están situados fuera de Barcelona, ya que, como la novela, se emplazan en La Tosca. No obstante, resulta interesante atender a estos espacios por la configuración que se hace de los lugares en los que se cometen los crímenes.

La localidad de La Tosca está reflejada en la novela como un pueblo de predominio rural que, tras el auge de la construcción de estaciones de esquí, se moderniza, mostrando dos caras fácilmente reconocibles: una más pobre, que no ha podido adaptarse a los nuevos tiempos, y otra rica, el Poble de Baix, que ha aprovechado el turismo para crear negocios y encontrar nuevas vías de ingresos económicos. Así se describe la imagen del pueblo, que aparece renovado y apuesta decididamente por el sector turístico:

Les cases, medievals, que en alguna època havien estat enguixades, ara mostraven les façanes originals de pedra combinades amb fusta nova i lluent a les portes i a les finestres. Bona part de les eres, o els corrals, o els baixos de les cases s'havien convertit en establiments comercials. Joieries, botigues de roba de marca, souvenirs, restaurants i bars. Els articles d'esquí i les sucursals bancàries eren exclusives del Poble de Baix, i vaig pensar que el detall resultava molt significatiu. (Martín y Ribera 2007: 69-70)

Aunque el turismo beneficia económicamente al pueblo y genera nuevos puestos de trabajo, causa un impacto en el urbanismo que no es bien recibido por el protagonista, que señala la homogeneización de estos pueblos, razón por la que pierden su identidad a favor de una imagen que el visitante pueda reconocer fácilmente: “accedíem al Poble de Baix, tan semblant a qualsevol poble d'esbarjo dels urbanites, tan si és de platja com de muntanya, tant si és català, espanyol o suec. Fins i tot hi vaig veure un Burger King” (Martín y Ribera 2007: 139).

Martín y Ribera critican así los efectos de la globalización en muchos lugares turísticos, en los que se establecen cadenas multinacionales que aportan la misma imagen en todas las ciudades en las que se instalan (Muñoz Carrobbles 2014: 86-88). Así, el pueblo pierde progresivamente sus particularidades para convertirse en un espacio mucho más neutro, un modelo más que repite las características de los lugares turísticos, y que, por lo tanto, pierde cualquier atisbo de originalidad y pasa a ser una especie de simulacro (Baudrillard 1998; Amendola 2000).

Este pueblo turístico ofrece nuevos espacios como escenario del crimen. Si bien es cierto que la preeminencia de la ciudad en la novela criminal es indiscutible, también lo es que grandes obras pertenecientes al género han empleado zonas rurales para situar las historias que en ellas se narraba. Es el caso, por ejemplo, de novelas de James M. Cain, Jim Thompson o Boris Vian, entre otros.

En esta obra ambientada en La Tosca, un pueblo ficticio –que aparece configurado a partir de características extraídas de otros pueblos similares– situado cerca de los Pirineos, los espacios del crimen están relacionados con las actividades turísticas que allí se desarrollan, en especial el esquí. El Cau del Llop es la zona donde comienza una pista negra de esquí y desde la que se descende. En el Cau del Llop se sitúa la cabaña de Magí, uno de los habitantes del pueblo, que posee unas vacas y trabaja como curandero. El descenso por las pistas se convierte en una trampa mortal que la clienta, Sara Artigues, aprovecha para despeñar por el barranco a los hombres que la siguen. El primero de ellos es su marido, Bartomeu Vilardell, al que lleva hasta la muerte para quedarse con la herencia. El otro es el Caramba, el socio de Higini Senén que intenta matarlos a Esquiús y a ella en una persecución en motos de nieve que tiene lugar en las pistas: Sara gira bruscamente y el Caramba, que no se esperaba este cambio de dirección, se precipita por el barranco.

Poco antes de la muerte del Caramba han sido asesinados Higini y Magí en la cabaña de este, cuando Higini y el Caramba torturaban al curandero para obligarle a confesar el paradero de Noel Artigues, cuya desaparición investiga Àngel Esquiús por petición de Sara Artigues, su prima. Por tanto, este espacio dedicado al ocio se llena de crímenes, por lo que cambia su signo: de lugar para disfrutar el deporte se convierte en una trampa mortal por la que se despeñan dos hombres y otros dos son asesinados.

Posiblemente todavía más original sea el otro espacio en el que se produce un crimen y donde la asesina esconde los cadáveres de las otras víctimas. La culpable de estos hechos no es Sara Artigues, sino Griselda, que mata al primer hombre, un estadounidense que viaja al pueblo para trabajar como monitor de esquí, por celos, al no poder soportar que se marche. El cadáver lo esconde donde nadie lo buscaría: en el cementerio, en el panteón de la familia Artigues. Sin embargo, cuando se entera de que el joven Noel Artigues morirá en breve por una enfermedad, teme que descubran el crimen

que cometió, por lo que asesina también a este y deja su cadáver en el panteón, con el estadounidense. Además, Griselda mata a Pérez, el ex marido de Regla López, que deambulaba de noche por el cementerio persiguiendo a Esquiús. Griselda teme que encuentren los cadáveres, por lo que no le queda más remedio que asesinar a Pérez.

El cementerio es un espacio mixto –pues en él alternan lo público y lo privado, lo sagrado y lo laico, etc.– que tradicionalmente se ha caracterizado por ser el lugar donde los vivos recuerdan a los que ya no están. Además, desde sus orígenes cumplía una función muy importante en las ciudades, ya que servía para depositar los restos humanos, con lo que se evitaban los malos olores y la posibilidad de infecciones. Garrido Alarcón (2008: 50-51) señala que algunas ciudades han crecido y han convertido los antiguos cementerios en espacios de otro uso en el nuevo esquema urbano, como ejemplifica con Madrid, lo que nos demuestra que hasta estos lugares sagrados pueden cambiar de ubicación ante el desarrollo urbanístico.

Este espacio, que tradicionalmente ha sido concebido como un camposanto en el que descansan los fallecidos, no suele protagonizar episodios en la novela criminal, y cuando lo hace, lo frecuente es que en él se represente su función principal, esto es, el entierro de los muertos y el mantenimiento de su recuerdo a través de la visita de familiares y amigos –uso, por ejemplo, que se aprecia en la saga de José Javier Abasolo, como veremos más adelante, si bien el autor vasco lo utiliza en distintas escenas. Es extraño, pues, que el cementerio aparezca como escenario del crimen, aunque el género de terror –tanto en literatura como, especialmente, en el cine– sí que lo haya empleado más, junto a personajes propios de lo fantástico.

Esta novela de Andreu Martín y Jaume Ribera sí que recurre al cementerio como espacio en el que suceden crímenes: Griselda adelanta la muerte de Noel Arteaga y lo mata en el lugar en el que permanecerá escondido. Por lo tanto, ese sitio donde los cuerpos van a estar enterrados para siempre –o,

al menos, hasta que por alguna causa trasladen los restos– es, justamente, donde mueren algunos de los personajes. El panteón resulta entonces el mejor escondite, donde nadie buscaría un cadáver, porque es precisamente allí donde, entre otros restos humanos, pasaría completamente desapercibido. La propia Griselda lo ejemplifica con un acertijo: el mejor sitio para esconder una cerilla es una caja de cerillas. Por lo tanto, a ninguno de los vecinos se le ocurre buscar el cuerpo de Noel Artigues en el cementerio, pues es un cadáver más entre otros cadáveres.

Por último, en *El com del crim*, se producen cuatro asesinatos, los dos primeros en sendas viviendas –la vecina del periodista Néstor Hierba, acusado de asesinato y cliente de la Agencia Biosca i Associats, para que los detectives demuestren su inocencia; y una celestina que se dedicaba a hacer de madame con prostitutas procedentes de Europa del Este– y los dos últimos, el publicista Tete Randall y un miembro de seguridad, en la agencia de publicidad en la que sucede la escena final, poco antes de que los Mossos d’Esquadra detengan a los cabecillas de la organización.

Aunque los espacios, a priori, no resultan especialmente interesantes porque el episodio de la agencia se desarrolla como clímax final de la historia en el que los criminales son detenidos y los otros dos son crímenes en pisos sin ninguna particularidad aparente –de hecho, el segundo no se resuelve en la novela, pero sí en *Flanagan flashback* (2009)¹⁰⁰–, sí que debemos destacar el asesinato de la vecina, no por el acto en sí, sino por la representación que los

¹⁰⁰ Hay una intertextualidad evidente entre *El com del crim* y *Flanagan flashback*, pues uno de los episodios se narra en ambas novelas, pero desde diferente óptica, pues en *El com del crim* el narrador es Àngel Esquiús, mientras que en *Flanagan flashback* es el joven detective Flanagan. El asesinato de la segunda mujer en la obra protagonizada por Esquiús es apenas una excusa para que el detective se encuentre con Flanagan, mientras que en *Flanagan flashback* es el centro de la trama, ya que la mujer asesinada resulta ser la tía de Clara Longo –Clara fue el primer amor del joven, cuya historia se desarrolla en *No demanis llobarro fora de temporada*– y la muchacha la principal sospechosa. Por lo tanto, en *El com del crim* no se ofrece una explicación del crimen, pero sí en *Flanagan flashback*. El cruce entre los dos protagonistas es un guiño evidente a los fans de las dos sagas, que ven así cómo sus personajes favoritos se conocen y participan, aunque de manera marginal, en la saga del otro.

culpables le preparan al periodista injustamente acusado, con el fin de desacreditar su versión.

Los verdaderos asesinos llevan a cabo un plan maquiavélico que comienza con el secuestro de Néstor Hierba. Mientras este está retenido contra su voluntad, matan a su vecina para incriminarlo. Pero lo verdaderamente sorprendente –pues resulta inverosímil hasta para los propios detectives, que ríen a carcajadas cuando el acusado les cuenta la historia, y creen que está loco– es lo que hacen con Néstor Hierba mientras está secuestrado: lo llevan en una furgoneta a un escenario que copia con minuciosidad su piso y allí cae una pared que permite ver una estancia repleta de antenas y de la que salen cinco mujeres desnudas, que se identifican como la Pata, la Peta, la Pita, la Pota y la Puta. Nadie en su sano juicio puede creer la versión del periodista, pero cuando Esquiús comienza a investigar, empieza a encontrar indicios que demuestran que Hierba puede estar diciendo la verdad.

El detective descubre que el montaje lo ha realizado una agencia de publicidad, que ha contratado a una empresa de decorado para que copiase uno por uno todos los objetos y el mobiliario del piso de Néstor Hierba, para hacer creíble la farsa. De este modo, configura una representación de su vivienda, un simulacro de su verdadera casa que el periodista es incapaz de identificar como falsa. En una época plagada de copias y de simulacros, como enuncian los ensayos de Baudrillard, hasta el crimen requiere de una representación que pueda invalidar la coartada de Hierba, ya que la historia parece el delirio de un loco. De este modo, los asesinos minan su credibilidad para que la policía lo considere culpable del crimen, lo que contribuiría a que los lectores de sus artículos perdieran la confianza en las conspiraciones que el periodista denunciaba.

En definitiva, Martín y Ribera combinan en sus obras espacios típicos del género con otros mucho más novedosos, como el convento, el cementerio o el falso piso. En la saga, esos lugares nada comunes en la novela criminal se

convierten en protagonistas. Esto no resulta especialmente sorprendente, pues debido a la gran oferta que hay de obras del género en la actualidad, es cada vez más difícil ser original o proponer nuevos elementos, entre ellos nuevos espacios. Por ello, el atractivo de ciertas novelas se encuentra, entre otros aspectos, en la utilización de lugares novedosos en el género y que a la vez pueden ser fácilmente reconocidos por los lectores. Es lo que aprovechan algunos *best-sellers*, que emplean espacios que forman parte del imaginario colectivo para situar allí un crimen, lo que aumenta el interés y la intriga del lector. Un ejemplo claro es *The Da Vinci Code*, que comienza con un crimen en el Museo del Louvre, por lo que desde el inicio de la novela se generan unas expectativas que consiguen captar la atención del público.

En el caso de las obras escritas por Andreu Martín y Jaume Ribera, como ya se ha expuesto, tienen un papel fundamental la intriga y el juego que se establece con el lector, por lo que cuanto más novedosos –e, incluso, improbables– sean los escenarios del crimen, más interesante será el desvelamiento de los interrogantes que rodean al asesino, como el quién, el cómo y el por qué, y en algunas ocasiones hasta el cuándo y el dónde, como en los crímenes en los que son víctimas Eulalia Gracián en *La monja que va perdre el cap* y Noel Artigues en *Si cal matar, matem*. Como señala Martín Cerezo, “al lector también le gusta la originalidad, encontrarse con novedades, nuevos rasgos, nuevas situaciones, originales métodos, interesantes detectives y, por qué no, crímenes y criminales audaces e inteligentes, a la altura de las circunstancias” (2006: 24). Por ello, estos escritores pretenden ser originales con los espacios, pero sin alejarse en exceso de los cánones del género, por lo que sus escenarios oscilan entre el clasicismo y la innovación.

La finalidad de las novelas de estos dos escritores radica en el entretenimiento que aportan al lector, por lo que no se produce una profunda crítica social, sino que imperan los elementos lúdicos, entre ellos, la configuración del espacio.

6. 4. El inspector Méndez y la ley de la calle. Francisco González Ledesma

Francisco González Ledesma fue uno de los autores más relevantes de la novela criminal en España, pues no solo desarrolló el género durante la Transición, sino ya antes incluso, en la Dictadura, cuando publicaba obras de este tipo y *westerns* bajo distintos seudónimos, entre ellos, tal vez el más famoso, el de Silver Kane¹⁰¹.

Nació el 17 de marzo de 1927 en Barcelona, ciudad en la que ambientó muchas de sus obras, y murió el 2 de marzo de 2015 tras dos años de enfermedad, después de haber sufrido un ictus.

Aunque comenzó a escribir muy joven, algunas de sus obras sufrieron la censura, como *Sombras viejas* (1948), ganadora del Premio Internacional de Novela. González Ledesma se dedicó a crear historietas para tebeos y novelas populares para venta en quioscos.

Su personaje más famoso, el inspector Ricardo Méndez, es el protagonista de su saga más conocida, que cuenta con once títulos: *El expediente Barcelona*¹⁰² (1983) –en la que Méndez aparece de forma marginal–, *Las calles de nuestros padres* (1984), *Crónica sentimental en rojo* (1984) –Premio Planeta en ese mismo año–, *La dama de Cachemira* (1986), *Historia de Dios en una esquina* (1991), *El pecado o algo parecido* (2002) –Premio Dashiell Hammett que otorga la Semana Negra de Gijón–, *Cinco mujeres y media* (2005), *Méndez* (2006) –conjunto de relatos protagonizados por el inspector¹⁰³–, *Una novela de barrio* (2007) –primer

¹⁰¹ Se desconoce el número total de obras que González Ledesma publicó bajo el seudónimo de Silver Kane, pero Martín Escribà y Sánchez Zapatero (2010b: 290; 2010c: 94) calculan que la cifra podría alcanzar los 700 títulos.

¹⁰² Esta novela fue reeditada en 1987 por la editorial Júcar –en su colección “Etiqueta Negra”– bajo el título de *Expediente Barcelona* –con la eliminación del artículo–, el mismo con el que lo volvió a publicar en 2006 La Factoría de Ideas.

¹⁰³ No analizaremos esta obra en detalle, pues son relatos breves en los que no hay una trama propiamente criminal, ya que las historias se centran en aspectos humanos del inspector que tienen lugar en Barcelona, esa ciudad que va cambiando. Sobre este aspecto, puede consultarse el artículo de François (2008).

Premio RBA de Novela Negra–, *No hay que morir dos veces* (2009) y *Peores maneras de morir* (2013).

González Ledesma también obtuvo en 2006 el Premio Pepe Carvalho, en su primera edición, por el conjunto de su obra, lo que indica la trascendencia del autor en el panorama literario español.

Las novelas de González Ledesma se caracterizan por la intercalación de historias de distintos personajes que están conectados entre sí por algún hecho concreto y por las investigaciones que lleva a cabo Méndez. Es frecuente la actualización de un estilo folletinesco, en el que el escritor se siente cómodo y se maneja con desenvoltura: González Ledesma utiliza recurrentemente argumentos de temática amorosa, capítulos con finales abruptos que dejan en suspense la trama y giros sorprendentes de la historia, recursos todos ellos que pretenden aumentar la intriga del lector.

Entre los temas que trata, son muy relevantes los crímenes relacionados con la prostitución y el abuso de menores, pues González Ledesma, como Maria Antònia Oliver, se centra en las mujeres y en los niños como víctimas de la maldad de la sociedad. Destaca, entre estos niños, los abusos y crímenes que se cometen contra los que poseen algún tipo de discapacidad intelectual, como la niña asesinada en *Historia de Dios en una esquina* o a la que prostituyen en *No hay que morir dos veces*. También están siempre presentes las desigualdades sociales y los abusos de la burguesía y las clases poderosas, que suelen aparecer como causantes de los crímenes que se llevan a cabo en sus novelas.

El inspector Ricardo Méndez es un personaje atípico¹⁰⁴, pues se trata de un policía configurado, más bien, como un detective solitario, ya que trabaja solo –en lugar de en pareja, como es habitual–, no respeta las órdenes de sus superiores, se salta constantemente el reglamento y es despreciado por sus propios compañeros y por muchos de los criminales a los que se enfrenta. Hace

¹⁰⁴ El personaje de Méndez está basado en tres policías y un guardaespaldas que el escritor conoció (González Ledesma 2006b: 435-438).

gala de un lenguaje malsonante y en no pocas ocasiones muestra actitudes machistas, lo que lo convierte en un antihéroe. Al contrario que en la mayoría de las sagas criminales –por ejemplo, prácticamente todas las que son objeto de este estudio–, el protagonista no se ve afectado por el paso del tiempo, que sí es reflejado a través de menciones a diversos eventos y a los cambios que afectan a la ciudad: Méndez, desde su primera aparición en *El expediente Barcelona*, es ya un policía viejo, cuya jubilación está cada vez más cerca. No obstante, treinta años después, fecha de publicación de la última novela protagonizada por el inspector –*Peores maneras de morir*–, el personaje sigue en activo, tan viejo y eficiente como siempre.

Méndez ayuda a los más desfavorecidos, a las mujeres que se prostituyen para poder alimentar a sus hijos y a los jóvenes que comienzan a delinquir para intentar prosperar, como sucedía también con los disidentes del Régimen durante la Dictadura, que eran perseguidos, aunque la mayoría de los sospechosos se le escapaban al inspector. A los que detiene, les lleva periódicos a la cárcel, lo que demuestra su simpatía por estos presos.

En este sentido, en las novelas de González Ledesma se desarrolla una clara contraposición entre la ley y la justicia, pues Méndez rechaza las leyes que ni atienden ni defienden a las víctimas, y que son insuficientes para detener a los culpables: “Tal como se están poniendo las leyes, a la víctima no le queda más recurso que la venganza directa” (González Ledesma 2007: 215). Por ello Méndez, en muchas ocasiones, actúa al margen de la ley, entiende la venganza y protege a aquellos que la llevan a cabo. El inspector se solidariza con las víctimas, que cree que son las grandes olvidadas en las leyes:

—Usted no cree en la ley, Méndez.

—Creo en las víctimas, pero da la casualidad de que la ley nunca habla de ellas.
(González Ledesma 2007: 223)

Las novelas de González Ledesma suelen profundizar en dos campos que el autor conocía muy bien, ya que trabajó en ambos: el periodismo y la abogacía (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010b: 291-292). El escritor introduce algunas historias y anécdotas, producto de su experiencia en los dos oficios, y se muestra muy crítico con las leyes y la aplicación de la justicia y también rechaza la precariedad que va afectando paulatinamente al periodismo, que provoca que los principales diarios de la ciudad se vean obligados a cerrar o a reestructurar sus plantillas para subsistir.

En cuanto al espacio urbano, Barcelona tiene una gran importancia en la saga protagonizada por Méndez, hasta el punto de ser uno de los elementos principales en la obra de González Ledesma. El escritor considera que la ciudad es una de las características definitorias del género: “Novela Negra es una novela que contiene una intriga, se suele desarrollar en un ambiente urbano al cual describe y es generalmente crítica con el poder establecido” (González Ledesma 2010: 92).

En la saga protagonizada por Méndez, Barcelona aparece como una ciudad hostil, en la que los personajes se debaten entre una extraña relación de amor y odio. Además, en el espacio urbano que crea Francisco González Ledesma, sobresalen dos aspectos imprescindibles en su configuración: la memoria y la representación de las diferencias sociales en el esquema urbano.

6. 4. 1. La ciudad de Méndez: Barcelona criminal

La representación de Barcelona en la saga protagonizada por Méndez se caracteriza por la creación de una serie de espacios en los que se desarrollan los actos criminales. Además, esa ciudad está configurada –especialmente los barrios populares en los que se desenvuelve el protagonista– a la vez como un lugar sórdido en el que viven personajes marginales y cuyos habitantes sienten un fuerte apego por ella.

Es el caso, por ejemplo, del inspector Méndez, que percibe que su hogar son esos barrios poblados principalmente por trabajadores. Esas calles conforman una parte muy relevante de la identidad del protagonista, que confiesa que cree en los elementos urbanos, que aparecen contrapuestos, definidos como malolientes y angélicos: “Yo creo en cuatro cosas malolientes y angélicas: una ciudad, unas calles, una cierta cultura urbana, una cierta lógica de la noche” (González Ledesma 1984b: 224).

El inspector Méndez es el mejor representante de la población de estos barrios, pues él “no era más que un hijo de los barrios bajos” (González Ledesma 2007: 126). Méndez, como Carvalho, conoce a la perfección las calles del barrio Chino y es este su verdadero hogar: los viejos edificios, los bares descuidados, los pequeños delincuentes y las prostitutas conforman la geografía del barrio del inspector.

El barrio Chino, que está representado claramente como un espacio marginal, aparece descrito con toda su sordidez, como un lugar más de la “Barcelona fétida” (González Ledesma 1984a: 84) en la que el inspector se desenvuelve tan bien. El narrador y los personajes hacen hincapié en los aspectos negativos del barrio, que lo conforman como un lugar exótico pero a la vez peligroso, que los burgueses y las clases altas evitan a toda costa, y si acaso acuden allí es para contratar los servicios de una prostituta.

No obstante, y a pesar de la mala imagen del barrio, algunos personajes – Méndez en especial– demuestran el cariño que le tienen: “este barrio que yo amo pero que he de reconocer que está lleno de caca líquida” (González Ledesma 2005: 144). El barrio Chino aparece como un espacio con historia, en el que quedan los restos de la Barcelona proletaria y marginal, de los que sufrieron la Guerra Civil y la Dictadura. A Méndez le encantan esas calles porque las conoce en profundidad, como a cada uno de sus habitantes.

Al inspector le gusta visitar los viejos bares, los locales que han estado toda la vida en el barrio y que reflejan la cultura proletaria que ha caracterizado

esas calles. Son espacios en los que el protagonista puede recordar la historia de las zonas habitadas por las clases populares, esos personajes que han sufrido las desavenencias del siglo XX. Además, los cafés son lugares a los que acude frecuentemente el inspector, pues estos son “un medio adecuado para intercambiar informaciones con sus superiores o para reflexionar solo sobre las pruebas y pistas actuales del caso” (Aebischer y Wolfisberg 2010: 151).

Es constante, como veremos a continuación, la representación de la memoria del barrio, de aquellos espacios que son recordados por los hechos que allí tuvieron lugar. De este modo, el barrio se presenta como una buena excusa para tributarle un homenaje a Manuel Vázquez Montalbán, como también habían hecho Andreu Martín y Jaume Ribera: “cerca de la plaza del Pedrò, en los alrededores de la calle de la Cera, cerca de donde Vázquez Montalbán había escrito quizá sus primeras líneas. Cerca de las murallas centenarias, los *meublés* centenarios, las putas centenarias, los viejos bares desde los que se ve pasar la vida” (González Ledesma 2013: 106).

La historia del barrio también aparece brevemente esbozada en las novelas de González Ledesma, que a través del narrador recoge su pasado:

Méndez anduvo como siempre hacia las profundidades del Raval, la única tierra tan peligrosa –según él– como para haber estado entre dos murallas. En efecto, la muralla medieval de Barcelona, la de Jaime I, que terminaba en el lado izquierdo de la Rambla bajando hacia el mar, no fue derribada cuando se alzó la muralla moderna, la de la ronda de San Antonio (y sus prostíbulos), la de la ronda de San Pablo (y su cárcel para ejecutar la suerte del garrote vil), y la de Atarazanas (y sus cafés, sus tocadores del dos, sus aventureras de quince años y sus especialidades del francés a la menta). Entre las dos murallas palpitaba una tierra vacía que pronto cubrieron las instituciones más pías de la ciudad: el Liceo, el mercado de la Boquería, el hospital de la Santa Cruz, el teatro Principal, Madame Petit y el palacio de la Virreina. También lo cubrieron las fabriquetas miserables, los huertos donde sólo cabían una matrona, un perro y un conejo, las pensiones donde sólo cabían un poeta, un obrero y un marino sodomita, los colegios de esperanto, los bares anarquistas, las habitaciones donde una mujer lloraba ante su cliente, las galerías con gato milenario, las casas de gomas y todos los sitios, en fin, donde se escribió la historia secreta, la historia de la Barcelona negra. (González Ledesma 2002: 79-80)

Méndez se queja cada vez que tiene que salir del barrio, como en *Crónica sentimental en rojo*, novela en cuyo inicio el inspector es destinado a la playa, donde coincide con la jueza Olvido: el protagonista alega que, acostumbrado al ambiente del barrio, el aire puro puede ser mortal para él. Por ello, Méndez evita salir de esas calles que conoce, aunque en ocasiones deba abandonar Barcelona y viajar a otras ciudades como Madrid, París o El Cairo para desarrollar sus investigaciones.

El inspector trabaja en la comisaría de la calle Nueva, ocupado en casos sin especial relevancia, como perseguir a comunistas y a pequeños delincuentes durante la Dictadura o vigilar los baños públicos. Debido a la posición marginal que ocupa el protagonista en la organización policial, “his desk is located in the back, near the urinals” (Craig-Odders 2009: 40). Con el paso de los años, la comisaría en la que trabaja Méndez, la de Atarazanas, no solo es remodelada, sino que también modifica su nombre, siendo entonces la de Drassanes. El inspector rechaza esos cambios que borran la antigua imagen del barrio, como su sordidez y los elementos marginales, que son los que, junto a esas clases populares que lo habitan, configuran la identidad de las calles:

la comisaría nueva de la calle Nueva le aburría soberanamente: era limpia, metálica, olía a detergente y no tenía el menor pasillo oscuro donde practicar el acoso sexual. Méndez pasaba en ella el mínimo de horas exigible, aunque por otra parte nadie le había pedido que pasase en ella hora alguna. Aún derramaba lágrimas por la vieja comisaría de la zona, por su portal oscuro, sus cucarachas jubiladas y su balcón desde el que se podía atender al servicio, vigilando a las matronas cuando iban de compra y a las delincuentes en edad de merecer. (González Ledesma 2002: 90)

Como sucedía también con Carvalho, el lugar de trabajo del protagonista simboliza la posición de este sobre la sociedad, pues es un espacio desde el que Méndez puede contemplar la calle y la rutina de los personajes desde una situación elevada, lo que le confiere el alejamiento necesario para entender mejor el barrio y a sus habitantes y poder actuar con mayor eficacia. Como el

personaje de Carvalho, Méndez también actúa como un *voyeur* que observa lo que ocurre en las calles:

Méndez captó desde el balcón de la Comisaría el impacto de las fachadas roñosas del otro lado de la calle, hizo descender su mirada para posarla en la multitud que iba hacia la Rambla, y acabó hundiéndola en la hilera de establecimientos de medio pelo que jalonaban aquel lado de la Calle Nueva, y a cuyas dueñas –en otro tiempo jóvenes– él había amado tanto. (González Ledesma 1984a: 199)

Además de la comisaría en la que trabaja Méndez, aparece con frecuencia la Jefatura Superior de Policía de Vía Layetana. Al contrario que la comisaría de la calle Nueva, la Jefatura sí que aparece como espacio de represión y tortura, donde, en tiempos de la Dictadura, los detenidos eran agredidos.

Méndez, en ocasiones, añora esa época en la que la policía torturaba impunemente a los detenidos, pero el inspector no se refiere a los presos políticos ni a los pequeños delincuentes, sino a los poderosos que abusan de los más desprotegidos. La concepción que tiene el protagonista de la ley y la justicia provoca en él ansias de venganza contra aquellos que se aprovechan de los más débiles.

Por lo tanto, este espacio sí que aparece configurado de forma negativa, donde los agentes abusaban de su poder ante los sospechosos. La comisaría de Vía Layetana es, pues, un lugar que recuerda a los ciudadanos un pasado terrorífico de torturas y negación de libertad: “Salimos del patio central, del que tantos hombres habían salido años antes para el último viaje” (González Ledesma 1983: 337).

Méndez no solo trabaja en el barrio, sino que vive en él, primero en un cuartucho en un bar que hace también de pensión en la calle Lancaster, y después en un piso propio. Esta primera vivienda ilustra muy bien el modo de vida del inspector, sin propiedades y sin preocupaciones por las riquezas materiales, que prácticamente se reducen a la cantidad de libros que adquiere

en el mercado de San Antonio. Para entrar a ese cuarto, Méndez debe atravesar el bar, a cuyo teléfono también le llegan los recados.

No obstante, los cambios que se producen en el barrio provocan el cierre del bar-pensión en el que vivía el inspector y lo obligan a buscarse una nueva vivienda, esta vez un apartamento para él solo, lo que supone un espacio más cómodo, aunque eso no tenga importancia para el protagonista:

Méndez regresó a su hogar, en el Paralelo, cerca de la Puerta de Santa Madrona. Las cosas estaban tan mal que hasta había cerrado el bar-pensión de la calle Nueva donde él vivió tanto tiempo. Ahora, todo aquel sector de la Puerta de Santa Madrona era nuevo, o casi: había niditos de dos habitaciones, parkings y hasta un bloque de viviendas sociales al que los vecinos, pensando en la Modelo, llamaban «La Quinta Galería». El nuevo apartamento de Méndez tenía sala y una habitación, estaba lleno de libros y contaba con vistas al puerto, Montjuïc, las tres chimeneas de la fábrica de electricidad y las mujeres errabundas. (González Ledesma 2002: 94)

Méndez se siente cómodo en las calles del barrio, en los espacios sórdidos, en los bajos fondos. El inspector conoce a los habitantes, a los delincuentes, a las prostitutas y a los travestis, y está acostumbrado a desenvolverse en los ambientes marginales de la ciudad. Por ello, ese submundo es comparado con el metro: “Métete en el metro, donde pasas tantas horas, porque al fin y al cabo es tu mundo, el de la ciudad subterránea que se mueve sin ser vista” (González Ledesma 2005: 137). Lo subterráneo tiene un marcado carácter negativo, ya que “convoque les peurs liées à l’étouffement, à l’écrasement, tout autant que celles qui se rattachent aux pires dangers inconnus” (Blanc 1991: 87), como también aparecían las cloacas y los sótanos de *Roldán, ni vivo ni muerto*, de Manuel Vázquez Montalbán.

Pero, a pesar de que Méndez ama su barrio, es consciente de que es peligroso y en no pocas ocasiones violento, de que allí muchas veces se ponen de manifiesto los peores instintos del ser humano. La maldad adopta mil caras en la ciudad, muchas veces provocada por la ambición, la venganza o, incluso,

el placer, que lleva a los criminales a aprovecharse sexualmente, y de forma sádica, de los personajes más desprotegidos. Méndez conoce esta realidad, por lo que su papel en la ciudad es el de ejercer la justicia, aunque en ocasiones, como ya se ha dicho, esta no se corresponda con la ley, porque su deber es hacer de la urbe, de esos barrios que tanto quiere, un lugar más seguro: “Su vida era la calle, su amiga era la calle, pero la calle tiene dientes” (González Ledesma 2013: 114).

El barrio Chino no es la única zona que ama Méndez, que también valora positivamente el Ensanche, a pesar de que no sea un lugar en el que lo reciban bien, como profundizaremos en los siguientes epígrafes. Aunque no son las calles en las que se desenvuelve con mayor asiduidad el inspector, también reconoce su historia y construcciones como las modernistas: “Allí estaba parte de la vieja Barcelona que amaba Méndez, aunque era para él una Barcelona burguesa y hostil que nunca se molestaría en recibirle” (González Ledesma 1991: 68).

En efecto, en varias de las novelas que protagoniza el inspector, este personaje alude a la historia del Ensanche como elemento positivo, porque se conserva el pasado de la ciudad, aunque este, para Méndez, sea un pasado burgués excluyente, en el que ciudadanos de la clase del inspector no son bien recibidos:

Pero toda aquella tierra le gustaba a Méndez aunque no fuera la suya: conservaba su señorío burgués, su historia, su clase. Su aire de pago al contado. En un país donde todo se destruye para poder hacer más habitaciones y colocar más televisores, Méndez agradecía que el Ensanche perdurase, que la ciudad hubiera sabido conservarlo. (González Ledesma 2002: 197)

Las novelas de González Ledesma, aunque están protagonizadas por un inspector de policía, no se corresponden con novelas criminales de tipo procedimental, en las que se describe minuciosamente el trabajo rutinario de los agentes de policía, con una pretendida verosimilitud. En el caso de Méndez,

como ya se ha dicho, trabaja casi por su cuenta, lo que lo configura como un personaje atípico que no se ajusta al estereotipo de protagonista de la novela procedimental. No obstante, Méndez acude a algunos espacios recurrentes del género y que aparecen en las novelas de procedimiento policial, como los depósitos de cadáveres –donde el inspector contempla a las víctimas de los crímenes– o los registros –a los que acude con asiduidad para la tediosa tarea de comprobar información que pueda ayudar al avance de las pesquisas.

Barcelona, en general, está descrita de forma negativa, como una ciudad opresora en la que la mayoría de los personajes sufre los abusos de las clases poderosas. El protagonista muestra su apego por los bajos fondos de la ciudad, pero esos barrios aparecen sucios y descuidados, por lo que, más allá de la identificación de Méndez con esas zonas, no se produce una idealización del espacio urbano, sino que precisamente se hace hincapié en los aspectos ignominiosos de la urbe, que la configuran como una ciudad hostil (Popeanga Chelaru 2015b: 9-11). Esto produce que en ocasiones Barcelona sea un lugar despersonalizado, donde los barrios y sus habitantes pierden sus elementos identitarios: “Aprendí que Barcelona no es Barcelona, sino un extrarradio inmenso donde vive gente que, al parecer, no vive en ninguna parte” (González Ledesma 2007: 101).

Barcelona es un espacio hostil en el que se suceden los crímenes, que son más dolorosos para Méndez cuando tienen como víctimas a mujeres o niños. Es una ciudad grande y, como en las representaciones del *hard-boiled* estadounidense (Martín Cerezo 2009: 31-38), aparece como un lugar violento, convertido constantemente en escenario del crimen, donde los poderosos abusan de los débiles, a través tanto de la violencia física y de las agresiones sexuales como de su superior posición en el entorno laboral. No resulta extraña esta caracterización de la urbe, ya que el género tiende a denunciar las injusticias sociales que se producen en ella, y la configuración de la ciudad

como espacio hostil ha sido una de las más empleadas en la literatura del siglo XXI en España (Castellani 2014).

Uno de los personajes alude al tamaño de la urbe como espacio peligroso y deshumanizado: “Las grandes ciudades son inhumanas cuando les metes las uñas dentro, créame. A veces son vertederos de niños” (González Ledesma 2013: 112). Barcelona no está representada de forma amable, sino que es una ciudad en la que los más débiles viven oprimidos por los abusos de los que ostentan el poder y por la condición socioeconómica de los personajes, que se ceba principalmente con las clases populares. Y es que, como le dice uno a Méndez: “Hay algo en estas calles que te va comiendo poco a poco” (González Ledesma 1986: 224).

El comisario es consciente de la podredumbre de la ciudad y teme que no van a poder hacer frente a los problemas que surgen: “Cochina ciudad llena de manchas negras de las que nunca se habla en los periódicos, ciudad que el importante señor M. [comisario principal] sabía ya que nunca podría limpiar” (González Ledesma 2007: 102-103). La vileza y la crueldad de algunos personajes convierten Barcelona, en la mayoría de las novelas, en un espacio violento y corrompido por ricos burgueses que no dudan en hacer lo que sea necesario para satisfacer sus deseos sexuales y sus ambiciones económicas y, en las últimas obras, por grupos criminales o terroristas que actúan a nivel internacional y que demuestran que estas actividades delictivas no se circunscriben a un solo país, pues el crimen, en el siglo XXI, es ya, como tantos otros aspectos de la vida, un hecho que se produce en un contexto globalizado.

Por ello, la ciudad se vuelve más peligrosa, porque estas organizaciones son más difíciles de controlar y actúan con una mayor sofisticación. Además, estos criminales son más despiadados y pretenden, a través de los asesinatos, ser respetados, como ocurre con el atentado terrorista que intentan llevar a cabo en *No hay que morir dos veces* o los crímenes que perpetrar los mafiosos rusos en *Peores maneras de morir*.

Sobre los escenarios del crimen que emplea González Ledesma, son tantos y tan variados –como, por otra parte, parece lógico, debido al número de entregas de la saga– que no podemos hacer un análisis exhaustivo de ellos. No obstante, sí que conviene señalar algunos de los más recurrentes, como los que tienen lugar en espacios cerrados.

En este sentido, la casa surge en la obra de González Ledesma como un lugar peligroso y nada seguro, por lo que su función protectora es transgredida constantemente. Los asesinos consiguen penetrar tanto en las viviendas de los barrios bajos como en las torres y en las casas de la burguesía y de las clases altas e intentan perpetrar los crímenes, que no pocas veces son abortados por la irrupción de un personaje que salva a la víctima. Las viviendas son allanadas recurrentemente, lo que configura Barcelona como una ciudad insegura, en la que no hay espacios que puedan proteger a los habitantes.

Además de las casas, hay otros lugares cerrados que se convierten en escenarios del crimen, como los portales y las escaleras de los edificios, que en varias novelas pierden su condición de espacios de tránsito para teñirse de muerte. También las oficinas pueden convertirse en lugar del crimen, donde un anodino espacio de trabajo se transforma en una prisión para la víctima, de la que no puede huir, como sucede en *No hay que morir dos veces*. Incluso los burdeles, o los populares *meublés* de Barcelona, son lugares en los que en ocasiones los personajes encuentran algún cadáver, lo que propicia situaciones cómicas –sobre todo si el personaje de Amores, un periodista gafe que a cada sitio que va descubre algún muerto, es protagonista de estos episodios– o lóbregas.

De entre los espacios abiertos, destacan las calles y los callejones solitarios, en los que los asesinos aprovechan la oscuridad de la noche y la ausencia de testigos para cometer los crímenes. Como es frecuente en las obras clásicas del género, la noche es un momento que se emplea recurrentemente, ya que es más propicia para demostrar la peligrosidad de la ciudad y para enseñar

las calles cuando están vacías y, por lo tanto, son más inseguras. La novela criminal emplea con frecuencia estos espacios: “Le premier des emblèmes urbains du polar est la rue. Pas n’importe laquelle. Il la faut noire, vide, solitaire. Rue silencieuse et lugubre, dans une ville opaque, oppressante” (Blanc 1991: 62).

También los solares sin construir están representados como espacios escabrosos, donde, como sucedía al comienzo de *Los mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán, el inspector Méndez encuentra un cadáver en *Historia de Dios en una esquina*. El episodio, que sucede en la avenida de Icaria, todavía resulta más sórdido en la novela de González Ledesma que en la protagonizada por Pepe Carvalho, pues es Méndez, y no otros personajes, el que descubre el cuerpo que resulta ser de una niña. El inspector, que no tolera los abusos y los crímenes que tienen como víctimas a los niños, se propone a partir de entonces encontrar a los culpables y hacer justicia.

La calle en general es espacio no solo del crimen, sino en donde los asesinos se deshacen de los cadáveres, como, por ejemplo, los contenedores de la basura. González Ledesma se centra en describir la iniquidad que afecta a la sociedad barcelonesa y, de forma más general, a la española, como se puede comprobar en los viajes del inspector a Madrid. Para ello, el espacio urbano aparece como el lugar en el que se desarrolla la vileza de los personajes, que actúan movidos por la maldad inherente al ser humano.

Cabe destacar el descubrimiento de un cadáver, en *Crónica sentimental en rojo*, en la playa, hecho que remite inmediatamente a *Tatuaje*, la primera novela en la que el personaje de Pepe Carvalho aparecía como detective privado. Si el entorno ya era negativo para Méndez, que, al contrario que los veraneantes que allí se encuentran, no disfruta de ese lugar de ocio y quiere volver a su barrio, tras el descubrimiento del cadáver, una muchacha joven a la que han cortado un pecho, se vuelve lúgubre.

También en el mar se desarrolla el episodio final de *No hay que morir dos veces*, en el que un grupo islamista proyecta atentado contra un crucero en el puerto barcelonés. El barco representa el lujo del que hacen gala las clases altas y los terroristas pretenden explotar una bomba durante un acto benéfico, pero Méndez se convierte en un héroe local, felicitado incluso por sus superiores, al conseguir deshacerse de los explosivos y minimizar los daños.

El mar, por lo tanto, tiene un escaso protagonismo en la obra de González Ledesma, algo similar a lo que ocurre con el resto de autores que utilizan Barcelona como espacio en el género. Tan solo Maria Antònia Oliver le concede mayor atención, pues tanto ella como su personaje son isleñas, lo que permite invocar el recuerdo de su hogar.

La ciudad catalana está representada, pues, en las obras protagonizadas por el inspector Méndez como un espacio hostil, en donde se desarrollan los peores instintos del ser humano, cuya crueldad se pone de manifiesto en las calles de Barcelona.

6. 4. 2. Barcelona, ciudad de la memoria

Uno de los elementos más destacados de las novelas de Francisco González Ledesma es la memoria, la recuperación de momentos y espacios que ya han pasado y que los personajes recuerdan con nostalgia. En esto coincide con la obra de Manuel Vázquez Montalbán, pues “his Inspector Méndez shares much of the disenchanted skepticism and nostalgia that defined Carvalho” (Close 2008: 173). También Colmeiro ha señalado que las novelas protagonizadas por Méndez “en su carácter de crónica sentimental urbana evidencian muchos paralelos con la serie Carvalho de Vázquez Montalbán” (1994: 229).

Tanto Vázquez Montalbán como González Ledesma desarrollan el modelo urbano cultural al que Augé se ha referido como “ciudad-memoria”:

Memoria e historia se conjugan en la ciudad. Cada uno de los habitantes de la ciudad tiene su propia relación con los monumentos que dan testimonio de una historia más profunda y colectiva. En este sentido, el recorrido urbano de cada individuo constituye una manera de apropiarse de la historia a través de la ciudad. (1998: 113)

Como Carvalho, aunque de forma más insistente, los personajes de González Ledesma –no solo Méndez– acuden al pasado para visitar, a través de los recuerdos, la Barcelona de su infancia y adolescencia, aquella que se desarrolló en la dura posguerra.

Desde la madurez de la edad adulta, los personajes rememoran los años en los que, despreocupados, fueron felices sin necesidad de ningún bien material, cuando no eran realmente conscientes de los problemas del momento y del lugar y soñaban con un futuro esperanzador. La época en las que se ideaban revoluciones en nombre de la libertad. En definitiva, cuando nada era imposible. (Rivero Grandoso 2014b: 48)

Una vez que se han acabado las ilusiones de juventud de los personajes, estos viven una etapa de desencanto en la que sufren la soledad, la frustración de los sueños no cumplidos, la constatación de que sus mejores años ya han pasado... El temor a la muerte y la insatisfacción del presente propician que los personajes busquen consuelo en los recuerdos de la niñez y la adolescencia, en tiempos que parecen ahora, en comparación, mucho más felices, por lo que se confirma el tópico presente en los versos de *Las coplas* de Jorge Manrique.

El desencanto de los personajes está motivado, sobre todo en algunos casos, por las esperanzas depositadas en el cambio de sistema político: con la Transición, muchas de las ilusiones se rompen, porque para ellos el paso a la democracia no ha hecho desaparecer las estructuras del Régimen franquista. No en vano, Francisco González Ledesma ha sido uno de los autores incluidos bajo la etiqueta de novela criminal del desencanto y sufrió durante la Dictadura la censura que prohibía la publicación de algunas de sus obras. González Ledesma es uno de los escritores que utilizó el género para mostrar su frustración con el

rumbo que tomaba la Transición y, por ello, en sus novelas late una mirada nostálgica hacia el pasado: “la decepción al constatar la persistencia de límites a las libertades y a la coincidencia del cambio político con la crisis económica engendran cinismo hacia la misma transición, alimentando una paradójica nostalgia” (Resina 1997: 63). El recuerdo de una época feliz es recurrente, como contraste que acentúa aún más la insatisfacción y el fracaso actual, y se refleja en la ciudad: “there is an overriding tenor of nostalgia for the spirit and soul of Barcelona before the transition and a clear preoccupation with preserving the memory of it at the core of the series” (Craig-Odders 2009: 36). De este modo, los personajes revisan la historia para constatar que, por ejemplo, los que murieron luchando por la República lo hicieron en vano, pues incluso tras la muerte de Franco se ha consolidado una monarquía y los gobiernos de izquierdas no han defendido los derechos de los trabajadores:

Vea los miles y miles que murieron en Barcelona defendiendo la causa republicana. ¿Qué obtuvieron? Una monarquía, lo que al fin y al cabo era un gran triunfo después de cuarenta años de dictadura. Pero esa monarquía, con gran sentido común, no les ayuda ni a buscar a sus muertos. Ha ayudado, eso sí, a que las masas tuvieran una segunda victoria: los llamados gobiernos de la izquierda. Pero, amigo mío, el primer gobierno de la izquierda comprendió también que había un mercado –por supuesto, superior a él– y rompió la norma sagrada de la seguridad en el trabajo para que el mercado se mantuviese. El segundo gobierno de la izquierda, esclavo de las multinacionales, abarata el despido. Ya me dirá usted qué coño han ganado los muertos. (González Ledesma 2007: 171)

Este desencanto motivado por la situación sociopolítica se aprecia también claramente en el personaje protagonista en *Las calles de nuestros padres*, novela en la que los superiores de Méndez no le permiten detener al culpable, pues este se va a presentar a las elecciones: “su relación con las esferas de poder hace que el caso quede oculto, sin llegar a ser juzgado ni presentado ante los medios de comunicación” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010b: 295). Méndez recibe con estupor y resignación las órdenes y subraya las

imperfecciones de la democracia y, por tanto, González Ledesma construye un discurso contrario al oficial, que idealizaba la Transición:

—No le daré nombres, Méndez. Usted es un hombre de la calle, o sea un cotilla. Pero he dicho el Ministerio, ¿entiende? Gente que quiere progresar, que se está despidiendo de su mesa y prepara el salto a otra, a lo mejor con distinto partido, cuando lleguen las elecciones generales. Creo que, a su manera, han sido honrados al hablarme como lo han hecho. Bueno, digo yo. Nada de escándalos en estas elecciones autonómicas, nada de influir en el voto, decantar la balanza de un lado u otro. Nada de llamar a declarar a tíos que dentro de diez días van a tener inmunidad parlamentaria. Sobre todo evitar lo que parezca puñalada tramera contra un partido. Yo lo he entendido, Méndez. Ahora tiene que entenderlo usted.

[...]

—Hostia de democracia.

—No diga eso, Méndez. Antes la mierda se guardaba cuarenta años; ahora solo se guarda cuatro. (González Ledesma 1984a: 255-256)

Además, y como sucedía en las novelas protagonizadas por Pepe Carvalho, el recuerdo de tiempos pasados sirve también para escribir la historia de las clases trabajadoras y de los personajes marginales de la ciudad, aquellos que son continuamente desplazados, pero a los que Méndez ayuda con compasión, porque se identifica con esos perdedores, no solo de la Guerra Civil, sino de la vida en general. El protagonista es consciente de que nadie se va a preocupar por guardar la memoria de esos trabajadores: “No está de más que usted se acuerde, porque eso no figurará en ningún libro de historia” (González Ledesma 2007: 116). Por ello, el autor y el propio Méndez hacen hincapié en los aspectos del pasado que poco a poco se van perdiendo y que no quedan registrados sino en la memoria de los personajes.

Estos recuerdos suelen surgir a partir de la contemplación de edificios y locales que en el pasado tenían algún significado especial para los personajes, y que en el presente ya no cumplen la misma función: es entonces cuando ellos son conscientes de que el tiempo ha transcurrido y ha ocasionado cambios en la ciudad, borrando algunos de los espacios de su juventud. Se trata de la ciudad

de la memoria, de aquella que es resucitada a partir de los restos visibles y que no está recogida por los historiadores: son algunos de los lugares de la memoria a los que se refirió Nora (1997).

Desde *El expediente Barcelona*, el proceso de recuperación de la memoria de la ciudad está muy presente. En esta novela, uno de los ejemplos más claros es el personaje de Ramón Masnou, que escribe cartas a la señorita Jou en la que rememora su vida, con especial atención a su infancia y juventud hasta la entrada en la época adulta. Masnou recuerda las disputas que mantenía con su padre y su posterior regreso al seno familiar y también la ciudad de entonces, la Barcelona de la resistencia, del orgullo de la Barcelona proletaria que no abandonaba su ciudad, cuando este personaje estaba enamorado de Isabel y el Distrito V era su hogar: “Nuestro mundo era el de los cines de barrio en la recta del Paralelo; era la cuchillada de la calle Nueva; la oscuridad de las aguas del puerto, teñidas de brillantina” (González Ledesma 1983: 81). Esta época de juventud se narra como un tiempo irrecuperable, en el que ningún sueño estaba vedado y en el que Masnou participaba activamente en las protestas y movilizaciones contra la Dictadura, con la finalidad de propiciar un cambio, situación opuesta al presente desde el que escribe a la señorita Jou, convertido en un poderoso burgués.

En esa primera novela, Méndez, cuya presencia en la obra es testimonial, ya rememora el pasado, una de las características que se repetirá durante toda la saga. En *El expediente Barcelona*, donde el inspector ya era presentado como un personaje que vive su vejez, siente nostalgia por otros tiempos:

Se lo llevó a las luces del Paralelo, a los gastados peldaños de los urinarios del Arnau, a la fábrica de las tres chimeneas que, lo mismo para el Andrade que para el Méndez, eran la imagen de su niñez perdida, aunque de la niñez perdida solo se acordaba el Méndez. [...] Al Méndez le pasó ahora otra vez lo que le había pasado tantas veces: que le dominaba una rabiosa nostalgia, un cierto sentido de la inutilidad humana, una especie de aversión hacia aquella acera que antes había amado tanto. (González Ledesma 1983: 152-153)

Méndez es un personaje viejo, sin ilusiones –el ascenso siempre le ha sido negado–, que está más cerca de su jubilación que de sus mejores tiempos, como así lo demuestra su soledad y su proverbial impotencia, motivo que se repite de forma cómica durante toda la saga.

En las siguientes novelas continúan los recuerdos de los personajes, que al ver determinados espacios de Barcelona vuelven al pasado. En *Las calles de nuestros padres* –que desde el título hace referencia a esa ciudad de la memoria– los personajes recuerdan lo que fueron en otros tiempos las Rondas, los cines, el Price, los bares, etc. De este modo, el periodista Carlos Bey añora la época en la que el bar Pay-Pay estaba abierto –cerrado desde la década de 1950– y, sobre todo, echa de menos los buenos tiempos del periodismo, que rememora a partir de la contemplación de la antigua sede de *El Correo Catalán*, en las Ramblas, que ahora está ocupada por el Hotel Montecarlo y que aparece como “aquel mundo de las Ramblas que para Carlos Bey era quizá un mundo ya extinguido” (González Ledesma 1984a: 119).

El abogado Sergi Llor también recuerda su infancia perdida en Pueblo Seco y la contrapone al momento presente, frustrado porque le parece que no es feliz y que su vida no es más que una apariencia. Llor descubre que su pasado coincide con el de María Teresa Pau –personaje con el que se relaciona en la obra–, cuando jugaban con un perro en la calle, momentos que parecen irrepetibles en la nueva ciudad en la que se ha convertido Barcelona: “Barcelona ya era una ciudad normal y de las que se llaman civilizadas: unos laceros se lo habían llevado. La calle no iba a ser nunca más de los niños ni de los perros. Y nunca más lo ha sido, los seres más inocentes no han vuelto a tenerla” (González Ledesma 1984a: 138). La ciudad se convierte entonces en un territorio vedado para los juegos infantiles, ya que las calles comienzan a ser peligrosas por el tráfico, la distribución de drogas y el aumento de la percepción de la delincuencia.

Son prácticamente todos los personajes los que recuerdan con nostalgia el pasado: Libertad añora el tiempo en el que fue feliz con su familia porque ahora, para poder volver a verla, tiene que esconderse para no ser reconocida; las prostitutas más viejas rememoran las calles en las que antes tenían más clientes; los boxeadores retirados, sus triunfos en el antiguo Price...

También Méndez recuerda tiempos pasados, cuando las Ramblas, ese espacio que le encanta al inspector, era lugar de prostitución, bien acogida por el protagonista: “Eran los buenos tiempos de las Ramblas bajas, antes llenas de coños y ahora llenas de navajas, unas Ramblas donde hoy Méndez, pese a ser viejo, aún sentía miedo de que algún aficionado le empitonara por detrás clandestinamente” (González Ledesma 1984a: 114). Muy ilustrativo resulta el hecho de que el inspector mantiene colgado en su habitación un almanaque de hace varios años, lo que simboliza que Méndez vive, al menos en parte, en el pasado.

El presente para el protagonista nunca es suficiente, que añora los momentos del pasado que ya no volverán. El inspector cree que los cambios en la ciudad provocan la pérdida de identidad de los barrios, por lo que “los escenarios que recrea González Ledesma suponen la defensa [de] la vieja esencia de la ciudad frente a los cambios de la modernidad” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010b: 301).

En *Crónica sentimental en rojo*, la nostalgia de los personajes todavía se acentúa más, pues recuerdan los años pasados y el tiempo perdido, momentos que ya no pueden recuperar porque la ciudad ha cambiado y ellos tampoco son los mismos.

Es el caso del boxeador Ricardo Arce, conocido como el Richard, que sale de la cárcel y lamenta el tiempo que ha perdido en prisión, mientras llora cuando contempla las calles en las que no ha podido andar durante su reclusión: “Méndez, vamos al viejo barrio, lléveme al Paralelo, a las sombras del Victoria y de las mujeres que ya no existen, al silencio de las tres chimeneas de

la fábrica de electricidad que marcaron mis ojos de niño” (González Ledesma 1984b: 8-9).

Tanto en el caso de Arce como en el de Marta Estradé, la nostalgia se agrava por situaciones personales que les impiden disfrutar como antes: el boxeador ha estado en la cárcel y ese tiempo, en el que ha cambiado la ciudad, no lo puede recuperar, mientras que la mujer, que ahora vive ingresada en el Clínico y tiene que andar con la ayuda de las muletas, recuerda las manifestaciones a las que asistía, cuando podía apropiarse de la ciudad saliendo a la calle y luchando por ella.

No son los únicos personajes que, en situaciones adversas, se refugian en el recuerdo del pasado, como Prado, el sindicalista detenido que rememora las calles en las que pasó su juventud. La memoria de otros tiempos proporciona a los personajes episodios felices y se activa a partir de la contemplación de espacios concreto, en los que jugaban o vivieron experiencias que ahora se presentan lejanas.

Otro personaje como Daniel Ponce, el detective privado, añora el pasado y es por ello que quiere heredar la torre de la Vía Augusta, no solo por su valor económico, sino por el recuerdo de “ausencias, habitaciones enormes y vacías, árboles entre los que soplaba el viento y una calle muy ancha por la que no pasaba nadie” (González Ledesma 1984b: 103).

En *La dama de Cachemira*, continúa esta añoranza del pasado, de la ciudad que se va transformando y va perdiendo su esencia, por lo que se presenta a Méndez “dominado por la nostalgia de las grandes épocas que ya se fueron” (González Ledesma 1986: 46).

A partir de esta novela, Barcelona, y también la percepción que los personajes tienen de ella, va sufriendo un progresivo cambio, debido a las obras que se llevan a cabo por la celebración de los Juegos Olímpicos. De este modo, González Ledesma alude en *Historia de Dios en una esquina* a la especulación urbanística que había generado el mega-evento en la ciudad, como también

denunciaba Vázquez Montalbán en *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. González Ledesma critica los negocios urbanísticos que florecieron paralelos a la preparación de los Juegos Olímpicos y que permitieron enriquecerse a los constructores y a los poderosos que se beneficiaron de los acuerdos relacionados con el sector inmobiliario.

En este sentido, González Ledesma muestra el mismo compromiso que mantuvo Manuel Vázquez Montalbán y el uso de la novela criminal se debe a la intencionalidad crítica que les permitía el género, para poder denunciar la destrucción de la urbe que se estaba llevando a cabo.

El inspector, como Pepe Carvalho, se muestra contrario al nuevo modelo de ciudad que se pretende implantar en Barcelona con motivo de la celebración de las Olimpiadas, y Méndez coincide con el detective, no sabemos si deliberadamente o no, en marchar de la ciudad por investigaciones que lo trasladan a lugares como Madrid, Egipto o París. Ya sea o no intencionado, el caso es que González Ledesma, como Vázquez Montalbán, aleja a su protagonista de la ciudad que está en proceso de convertirse en otra Barcelona.

Su siguiente novela, *El pecado o algo parecido*, está publicada once años después de *Historia de Dios en una esquina*, intervalo en el que Méndez se mantuvo a la espera de nuevas aventuras. Este periodo de paralización de la saga puede entenderse por la crisis que sufrió la novela criminal en el campo literario español, pues la gran mayoría de las colecciones dedicadas al género desapareció, pero tampoco sería descabellado interpretar que ese descanso estuvo motivado también por el desencanto de González Ledesma ante el nuevo espacio urbano que se había generado tras los Juegos Olímpicos de 1992.

De hecho, en *El pecado o algo parecido*, Méndez lamenta la nueva Barcelona que se ha creado, que resulta incomprensible para él y que ha eliminado progresivamente su esencia:

Ya no reconozco esta Barcelona postolímpica llena de vías supuestamente rápidas, palmeras africanas y pisos frente al mar donde hasta hace poco aún se alojaban los atletas y donde dicen que, al abrir un armario, semanas más tarde, hallaron todavía a un levantador de pesos ruso fornicando con una saltadora polaca liberada. (González Ledesma 2002: 8)

En esa novela el inspector investiga varios casos que lo obligan a desplazarse a París y, sobre todo, a Madrid, donde descubre que “las ciudades se han vuelto frías, inhóspitas e impersonales” (Aebischer y Wolfisberg 2010: 150). Se trata de la progresiva conversión en ciudades de la simulación, herederas, según Amendola, de la tradición de las ciudades barrocas (2000: 157-161).

Méndez valora positivamente la capital española, especialmente aquellos espacios que conservan un aura histórica, como la plaza de Santa Ana. Madrid es, pues, una ciudad en la que Méndez puede estar a gusto, no como Pepe Carvalho, que mostraba cierta animadversión hacia la capital cuando la visitaba, como en *Asesinato en el Comité Central* o en *El premio*. El personaje destaca que tanto Barcelona como Madrid son ciudades con un rico pasado:

Por tanto, se habría sentido a gusto en Madrid –sin tener que trabajar– como se sentía a gusto en sus barrios de Barcelona, aunque los estuvieran transformando. Porque si Madrid había empezado como creación dinástica, Barcelona estaba terminando, según su pensamiento, como creación olímpica. (González Ledesma 2002: 50)

Méndez es consciente de que sus calles están siendo modificadas por la celebración del mega-evento, hecho que critica en numerosas ocasiones porque las obras que se acometían en el barrio no solo cambiaban su imagen arquitectónica, sino que también desplazaban a sus habitantes y eliminaban los rastros del pasado. La mayor parte de la Barcelona de Méndez, aquella en la que se centraban las primeras novelas, ya no existe, como lo lamenta su autor: “algunos lectores que venían a Barcelona y podían seguir el itinerario de

Méndez a través de mis libros, hoy ya no pueden hacerlo simplemente porque esas calles han dejado de existir” (González Ledesma 2005b: 44).

Esos espacios a través de los cuales los personajes recordaban la ciudad del pasado no permanecen en la urbe, por lo que la desaparición de esa geografía de la memoria supone también la negación de la posibilidad de aferrarse a la nostalgia, pues se han eliminado urbanísticamente los lugares que permitían a los personajes rememorar lo que hacían allí en el pasado, durante su juventud. Como afirmaba el propio González Ledesma, en una entrevista, “había unos barrios populares, por ejemplo el barrio chino, que era el barrio en el que la burguesía se divertía el sábado por la noche, tomaba una copa, hablaba con una mujer... Todo eso se ha perdido urbanísticamente. Las calles del pasado ya no existen” (Rutés *apud* Risi 2010: 110).

A partir de entonces, la nostalgia de los personajes no se produce –o al menos no principalmente– por los recuerdos de la infancia y de la adolescencia, de un pasado que se rememora más feliz que el presente, sino por la pérdida de los espacios familiares que había en la ciudad, que son destruidos por el proceso de reconstrucción de la nueva Barcelona, más moderna e internacional (Sánchez 2002), pero que desatiende a las clases populares, aquellas con las que el inspector Méndez se identifica.

Las siguientes novelas son crónicas de la transformación del barrio¹⁰⁵, cuya población tradicional va desapareciendo y es sustituida por inmigrantes extranjeros, que proceden especialmente de países asiáticos y africanos. González Ledesma recoge este hecho, por el que los antiguos habitantes abandonan el barrio y su lugar lo ocupan personajes extranjeros: “La calle de Sant Gil es lugar antiguo y pobre, de portales estrechos y ventanas pequeñas, donde antes los vecinos se llamaban Pepe y ahora se llaman Mohamed, pero

¹⁰⁵ También, curiosamente, González Ledesma va adoptando con el paso del tiempo la denominación de las calles, plazas y barrios en catalán, proceso análogo a la normalización de esta lengua en la ciudad, que fue oficializando progresivamente la nomenclatura de los espacios públicos en este idioma.

donde reina el orden y hasta las dos o tres putas del sector tienen horario fijo” (González Ledesma 2005: 92).

Méndez, que conocía casi a la perfección a los viejos habitantes del barrio, se siente desubicado en unas calles en las que ahora viven extranjeros que el inspector no conoce y con los que no se llega a relacionar. En las obras de González Ledesma no aparece la inmigración como un hecho positivo, ya que los nuevos habitantes abren sus propios negocios y aportan su cultura, lo que contribuye a hacer desaparecer la memoria de los antiguos ciudadanos que allí vivían: “Vaya, Méndez, esto ya no es lo que era: ahora el viejo barrio está lleno de colmados asiáticos para salvar tu estómago y de centros de nuevas religiones para salvar lo que queda de tu espíritu. Huye, no sea que te salven de verdad y acabes comiendo arroz vietnamita en lugar de morcillas aragonesas” (González Ledesma 2005: 138).

Por lo tanto, la visión que se plantea en las novelas de González Ledesma no es nada acogedora, pues la presencia de los inmigrantes es advertida como una amenaza para la pervivencia de la historia del barrio, cuya esencia se va perdiendo por el paso del tiempo, las modificaciones en el espacio urbano y la desaparición de los antiguos habitantes. Los rincones que acogían el pasado de la ciudad van siendo eliminados paulatinamente:

La nueva rambla del Raval había roto hasta los nombres de las calles, pensaba Méndez, como había roto hasta el recuerdo de sus primeros habitantes, los obreros industriales y las mujeres que regaban con una lágrima los tiestos de sus ventanas. El nuevo urbanismo, seguía pensando Méndez, había expulsado a los catalanes de sus viejas calles, no sabía bien por qué, y las había llenado con otras lágrimas, pero éstas llegadas de Tánger y Calcuta. De pronto, ante los ojos atónitos de Méndez, no sólo había acabado la ciudad, sino que había acabado Europa.

Bueno, no importaba para la ciudad, que no necesita a nadie. Pero sí importaba para Méndez: no volverás a ver a tus amigos, los obreros revolucionarios a los que avisabas antes de las redadas, ni volverás a ver a sus hijas, que querían leer un porvenir en las nubes de Barcelona. No te van a quedar ni los recuerdos, Méndez: el ayuntamiento ha retirado a las mujeres y en su lugar ha plantado palmeras. (González Ledesma 2005: 352)

La Barcelona de Méndez está formada por esa gente proletaria que vivía en el barrio Chino, las víctimas de la Guerra Civil que subsistían en las sucias calles. Los nuevos inmigrantes, a pesar de que provienen de lugares en los que la miseria es cotidiana, no provocan ningún tipo de empatía en el protagonista: los extranjeros que proceden de África y Asia también son pobres y también luchan por sobrevivir, pero no forman parte de esa ciudad que Méndez ama, la que conoció hace décadas y que ahora tan solo permanece en la memoria. Los inmigrantes traen una cultura nueva consigo y eso es algo a lo que el protagonista se resigna, sin aceptarlo de buen grado, pues, en lugar de asumirlo como un enriquecimiento, lo percibe como la pérdida de identidad del barrio, donde se mantenía la memoria de las clases trabajadoras. Por lo tanto, el Raval surge entonces como un espacio multicultural que adopta el modelo del *salad bowl* –término procedente de la sociología norteamericana–, que “consagra la segregación social como forma de vida, esto es, cada comunidad permanece distinta a las demás a la vez que intentan construir un todo único pero heterogéneo” (Muñoz Carrobles 2015: 16).

Aunque la intención de González Ledesma no es crear un discurso xenófobo, sino lamentar la pérdida de la población trabajadora del barrio y de sus espacios, en ocasiones puede interpretarse una cierta animadversión hacia estos grupos de inmigrantes que ahora habitan en el barrio Chino, pues el inspector no se relaciona con ellos, no ocupan un lugar relevante en las novelas y, cuando lo hacen, aparecen configurados como peligrosos terroristas, como sucede en *No hay que morir dos veces*. La imagen que se ofrece es, por lo tanto, bastante negativa.

De hecho, en la última novela, *Peores maneras de morir*, se comenta el aumento de la inseguridad ciudadana por la presencia de bandas latinas que actúan de forma violenta. Al final de la misma, una pelea en las calles del antiguo barrio produce que el inspector, que pasaba por allí, reciba una bala perdida. Se sobreentiende que Méndez, el policía de la calle Nueva, el vigilante

de los urinarios, fallece en ese episodio tristemente irónico, pues, tras haber pasado por decenas de peligros en sus calles, es un suceso desafortunado protagonizado por muchachos extranjeros lo que acaba con su vida.

González Ledesma muestra en sus novelas lo complicada que es la integración de esos nuevos habitantes de la ciudad que proceden de otros países, pues “cuanto más numerosa y diferenciada es la población del grupo inmigrante más amenazado se sentirá el grupo de acogida y más difícil será la asimilación” (Capel 1997). No obstante, el inspector aún conserva algún resquicio de esperanza sobre la conservación de las señales identitarias de la capital catalana: “Salió a la nueva vida multicultural. Iba a ser difícil asimilar toda aquella masa llegada de otros mundos sin que la ciudad perdiera su identidad, aunque Barcelona llevaba siglos tragándolo todo y siempre era ella misma” (González Ledesma 2013: 244).

Como contraste al barrio Chino aparece el de Roquetes, al que se dirige Méndez en el transcurso de la investigación del crimen en el que se centra la trama de *Cinco mujeres y media*. Roquetes, a diferencia del barrio Chino, no posee historia y fue el lugar donde se asentaron los inmigrantes que procedían de otras partes de España tras la Guerra Civil, que buscaban en Barcelona el trabajo y la prosperidad que en sus regiones no conseguían. Como en el barrio de San Magín de *Los mares del Sur*, en el que Vázquez Montalbán enfatizaba la condición de barrio obrero pero sin historia, González Ledesma resalta exactamente lo mismo de Roquetes, lugar habitado por proletarios que, a diferencia del Raval, no posee la memoria de un pasado digno de ser recordado:

el barrio de Roquetes, que es lugar impreciso y abrupto, de subidas y bajadas, al pie de la sierra de Collserola, que limita Barcelona por el norte. Roquetes es también lugar modesto, con más luz que el Raval pero con menos historia. O ninguna historia. Los obreros extremeños y andaluces se instalaron allí en los años del hambre y el desarrollismo franquista, edificaron los domingos sus propias casas, abrieron las zanjas para sus alcantarillas y gritaron durante años

para que allí hubiera al menos una línea de autobús. (González Ledesma 2005: 93)

La nostalgia por la Barcelona que se va muriendo, a la misma vez que el personaje de Méndez envejece –aunque cueste percibirlo a lo largo de sus treinta años de historia, como ya hemos manifestado–, se convierte en un *leitmotiv* recurrente en el resto de la saga.

En *Una novela de barrio*, los personajes continúan incidiendo en la transformación de la población del barrio, pues los autóctonos están siendo sustituidos por los inmigrantes: “Mire, estos barrios antaño obreros, los van ocupando los pakistaníes, moros, dominicanos y hasta chinos, por no hablar de los negros” (González Ledesma 2007: 114). La percepción de estos cambios es siempre negativa, ya que provocan la desaparición de la geografía física y humana del barrio: “Con todo esto el barrio ya no es lo que era, inspector, el barrio se ha ido muriendo” (González Ledesma 2007: 115).

Las modificaciones que se producen en el barrio afectan prácticamente a todos sus elementos, incluido a la denominación, ya que ahora es conocido como el Raval, y los viejos nombres de Distrito V y barrio Chino van desapareciendo, otra prueba más de una ciudad que se transforma y que borra las huellas del pasado, como le explica de forma jocosa el comisario principal a Méndez¹⁰⁶:

Lo entiendo, Méndez: su mundo se está muriendo. Los viejos cafés de Barcelona donde se proclamó la república, y en los que usted veía cambiar la luz de la tarde, han ido cerrando, muchos de ellos por orden de la sanidad pública. El viejo Raval ya no es lo que era: han abierto una avenida, se han inaugurado tiendas de productos desnatados, se han ido las madames y han venido los dentistas. Ya ni siquiera lo llaman Barrio Chino. Y es que el país ha perdido la seriedad, amigo Méndez. (González Ledesma 2007: 17-18)

¹⁰⁶ El escritor repite en más ocasiones el cambio de denominación del barrio, que, como Vázquez Montalbán, achaca a los intentos de higienización que llevaban a cabo la burguesía y los regidores del Ayuntamiento barcelonés: “en un bar del Raval, el nombre burgués que los inspectores de Sanidad han dado ahora al Barrio Chino” (González Ledesma 2009: 112).

En la siguiente novela, *No hay que morir dos veces*, González Ledesma no se centra solo en los cambios que afectan al barrio Chino, sino que también se refiere a otras zonas de la ciudad que han sido remodeladas por diversos planes urbanísticos.

El escritor destaca la celebración del Fórum de las Culturas, y comparte las ideas de Resina (2012) sobre el carácter del mega-evento, que, al contrario que los Juegos Olímpicos, no logra atraer la atención de los ciudadanos: “También al lado había sido alzado un Fórum de las Culturas para que los barceloneses se durmieran durante los discursos o, al menos, viesan el mar” (González Ledesma 2009: 8). El Fórum aparece como un encuentro aburrido, sin interés para la mayoría de los barceloneses, y cuya única ventaja es su cercanía al mar, pues en las obras de rehabilitación del Besòs se han invertido millones de euros.

González Ledesma, en esta novela, aborda en profundidad el caso de Pueblo Nuevo, zona en la que, como reflejaba Manuel Vázquez Montalbán en sus obras –en especial en *El laberinto griego*–, se concentraban las fábricas y las naves industriales. Tras la crisis de la industria en la ciudad, que, como ya hemos señalado, propició que muchas empresas deslocalizaran las fábricas a otros países con mano de obra más barata y que otras decidiesen trasladarse fuera del municipio barcelonés, donde el precio del suelo no era tan elevado, las autoridades pretenden reconvertir el barrio para desarrollar en él nuevas actividades económicas. Así, tras la creación de la Villa Olímpica, que supuso el derribo de bloques enteros de calles, los planes consistoriales se centran ahora en la otra parte de Pueblo Nuevo, que incluye la zona de Sant Martí: las viejas calles con fábricas y naves dejan paso a los nuevos negocios, orientados al sector servicios. El desarrollo económico regresa al barrio, aunque, de nuevo, es tratado de forma irónica, ya que las nuevas actividades borran la memoria de los obreros que acudían a las fábricas: “Ahora, en cambio, era tierra rica y llena de promesas. Al lado se había construido la Villa Olímpica, la Diagonal se

prolongaba y se llenaba de oficinas para el señor Rockefeller y hoteles para el emir Said” (González Ledesma 2009: 8).

El nuevo distrito 22@, creado para fomentar la innovación y el desarrollo científico y tecnológico, también es contemplado con nostalgia por el narrador, que señala los cambios que se han producido en el viejo barrio obrero, cuyas casas, salvo alguna que permanece de forma testimonial, han desaparecido.

La casa era una de las pocas que iban quedando intactas dentro de lo que sería el distrito 22@, o distrito tecnológico. Allí, los edificios modestos habían nacido a la sombra de las chimeneas de las fábricas, y en ellos habían encontrado albergue los obreros que todas las mañanas despertaban al toque de la sirena; habían encontrado albergue y también esposa, e hijos que creían en el progreso, así como suegra que creía en su hija. La vida de los obreros, después de todo, es plana y está llena de lógica.

Conde detuvo su coche en la misma esquina de Pueblo Nuevo, pues en el futuro distrito 22@ todavía quedaba algún sitio donde se podía aparcar, aunque eso duraría poco. (González Ledesma 2009: 31)

Se ha llevado a cabo un proceso de gentrificación en el barrio, pues los antiguos habitantes han sido sustituidos por negocios, nuevas empresas, centros comerciales, aparcamientos subterráneos y hoteles. Son signos de la modernidad que no convencen a González Ledesma, porque eliminan de las calles los elementos que habían protagonizado una época importante de Barcelona, como las fábricas y los barrios en los que vivían los obreros. La nostalgia se produce al comprobar cómo va desapareciendo esa ciudad que remite a un pasado no muy lejano y cómo surge en su lugar un barrio más moderno e internacional, pero que carece, según se desprende de las novelas de González Ledesma, de una identidad propia.

El rechazo a esta nueva ciudad conlleva la parodia de uno de sus principales símbolos, la torre Agbar, cuyo polémico diseño propicia una metáfora sexual en la que el edificio es concebido como un preservativo:

En la calle seguía soplando el viento marino, que en las alturas lamía seguramente el edificio de la compañía de aguas, la torre Agbar –llamada piadosamente el condón, o más piadosamente aún, el supositorio–, como una lengua de mujer. El alcalde de Barcelona juraba que la torre tenía infinitas combinaciones de luz, todas exentas de impuestos. (González Ledesma 2007: 213)

Esta imagen será recurrente en la narrativa de González Ledesma, que ataca esos nuevos símbolos de la modernidad desde una posición reaccionaria, de defensa de ese pasado de la ciudad que va siendo progresivamente sustituido por una imagen urbana que pretende repercutir en el aumento del turismo y de las inversiones extranjeras: “A lo lejos sólo destacaba por su luz la torre Agbar, de la que la gente decía que era el mayor preservativo de la ciudad, el preservativo del alcalde” (González Ledesma 2009: 110-111).

La nostalgia que sienten Méndez y el narrador, y, por extensión, el propio González Ledesma, afecta a todas las zonas de Barcelona que se adaptan a las necesidades de los consumidores del siglo XXI, pues es esta una de las críticas que se desprenden de la narrativa del autor barcelonés: las ciudades ya no están concebidas como espacios habitables y de sociabilización, sino como lugares de consumo, en donde hasta la propia urbe debe crear una marca propia y venderla al exterior, con el fin de afianzarse en el imaginario cultural internacional y aumentar sus negocios a través del turismo y de la atracción de empresas extranjeras (Muñoz Carrobles 2008).

En este sentido, el Borne también está representado como un barrio en el que los viejos locales desaparecen y su lugar lo ocupan establecimientos de diseño, acordes a la nueva imagen que Barcelona pretende impulsar: “La parte trasera de los juzgados daba al barrio viejo, al Borne, donde antes no había más que almacenes y ahora estaba lleno de bares chic, *boutiques* del siglo que viene y mujeres que nacían todos los viernes por la noche y planeaban para el sábado un polvo de diseño” (González Ledesma 2009: 53). El escritor lamenta de nuevo la pérdida de la esencia de la ciudad, aquella en la que vivía y trabaja las clases

populares y que en la actualidad ha sido sustituida por nuevas tiendas y bares más sofisticados, producto de la modernidad que ha invadido Barcelona.

González Ledesma añora la sordidez de la ciudad que él conoció durante su juventud, aquellos barrios poblados por obreros y personajes marginales, y parodia los elementos que caracterizan a la nueva Barcelona que surge tras las Olimpiadas, pues suponen la pérdida de la esencia de los barrios, como se relata en *Peores maneras de morir*: “La ciudad iba perdiendo sus guiños, sus rincones secretos, y los viejos bares del pecado habían sido sustituidos por tiendas donde se vendían productos de régimen” (González Ledesma 2013: 39). Son espacios que se van convirtiendo en no-lugares, pues a esa ciudad que ama Méndez le van despojando de su historia e identidad. Como Carvalho, el inspector critica el simulacro en el que se van transformando las viejas calles, que, como desarrolla Amendola (2000: 155-165), son ahora un decorado que pueda agradar a los turistas, los mayores consumidores de la imagen de la ciudad. Por lo tanto, los viejos habitantes quedan relegados a un segundo plano y, en muchos de los casos, son obligados a abandonar sus viviendas por la modificación de la geografía de los antiguos barrios.

En la última novela de la saga, González Ledesma continúa enfatizando la transformación de la ciudad y la creación de una nueva imagen que le resulta totalmente desconocida al inspector: “Estaba seguro de que ya no conocía como antes las entrañas de los barrios” (González Ledesma 2013: 105).

Precisamente, el proceso de destrucción de la antigua Barcelona continúa durante el siglo XXI y en *Peores maneras de morir* se comete un doble homicidio en un viejo edificio que va a ser derribado, cerca del Arco de San Rafael. De hecho, son dos los inmuebles que serán destruidos para erigir en esos solares nuevas construcciones, lo que permite establecer un claro paralelismo entre las dos muchachas asesinadas y los edificios, ya que el crimen que se perpetra es equivalente a la eliminación de esos espacios históricos.

El inspector contempla la ciudad desde lo alto de un nuevo hotel en el barrio, símbolo del lavado de imagen de la ciudad y del proceso de gentrificación parcial que ha experimentado esa zona (Sargatal 2001). Desde allí, puede ver lo que queda de los espacios históricos, de una antigua Barcelona que se va quedando tan solo en lugar de la memoria: “Claro que el barrio quería regenerarse con nuevos edificios como el hotel Barceló-Raval, con la rambla con tantas calles rotas y con arbolitos donde acabaría pidiendo asilo político un pájaro cubano” (González Ledesma 2013: 102).

Por lo tanto, la nostalgia aparece en la obra de Francisco González Ledesma como un elemento fundamental. Si en las primeras obras ya ocupaba un lugar preminente, pues los personajes recordaban un pasado feliz que rememoraban al recuperar antiguos espacios del pasado y que contrastaba con el presente desilusionador, a partir de las Olimpiadas el desencanto es mayor y se produce, sobre todo, a través del personaje de Méndez, por la destrucción del paisaje histórico de la ciudad, aquel que reflejaba el trabajo y los modos de vida de las clases populares. La fisonomía de estos barrios, donde residían los trabajadores, cambia por completo y sus habitantes son desplazados a otros lugares y sustituidos por nuevos pobladores: inmigrantes en el barrio Chino y ejecutivos y empresarios en Pueblo Nuevo.

Como crítica a los cambios que se producen en la ciudad, González Ledesma mitifica la sordidez y la miseria de los barrios durante la Dictadura, por lo que, paradójicamente, la época del hambre y de la represión es recordada con nostalgia. El protagonista añora la identidad trabajadora e incluso marginal de aquellas calles que ahora se convierten en un simulacro, en una apariencia para satisfacer las expectativas de los turistas. Por ello, González Ledesma parodia constantemente la nueva Barcelona, más moderna y sofisticada, donde las antiguas tiendas son sustituidas por cadenas multinacionales y por locales que atienden las nuevas necesidades de los ciudadanos, como las que se dedican a la venta de productos dietéticos y para el cuidado de la imagen.

González Ledesma, pues, muestra su frustración porque la ciudad que conocía ha dejado de existir y sus antiguos espacios han muerto lentamente a lo largo de los años.

6. 4. 3. Barcelona rica, Barcelona pobre

Además de como espacio de memoria, Barcelona en la saga de González Ledesma protagonizada por Méndez destaca por la división que en ella se produce de las distintas clases sociales. De este modo, en la ciudad puede diferenciarse entre las zonas humildes y en las que residen las clases acomodadas, lo que se ha denominado “ciudad dual”: “The “dual city” is a contemporary concept used to analyze modern metropolises where great wealth and capital coexist with a growing marginality and extreme poverty” (Amendola 2009: 308).

En el centro de Barcelona pueden contemplarse estas diferencias sociales, pues las clases trabajadoras residen en barrios como el Raval, Pueblo Seco o Pueblo Nuevo. En el primero de ellos, de hecho, se mezcla el ambiente popular con la marginación que representan ciertos personajes, como las prostitutas o los pequeños delincuentes.

Suelen ser estos barrios populares donde mejor se desenvuelve el inspector Méndez, que se identifica con los habitantes de estas zonas. Por lo tanto, el mundo del protagonista se extiende desde Montjuïc y Pueblo Seco hasta Vía Layetana –Pueblo Nuevo no suele ser uno de los barrios que frecuente– y desde la zona portuaria hasta la Gran Vía de las Cortes Catalanas, aunque Peñate Rivero (2010: 129) indica que el límite estaría en la Diagonal y que habría una zona de transición entre esta avenida y la plaza de Catalunya.

No obstante, también las Ramblas altas forman parte de esa zona de transición, pues es donde se sitúan los importantes despachos de abogados y algunas de las viviendas de los empresarios de la ciudad:

Las clases bienestantes catalanas que frecuentaban el famoso despacho de los Serrahima me rehuyeron ya desde el principio, quizá porque los Serrahima son evidentemente personas de las Ramblas altas, y el fino instinto de los clientes venteó enseguida que yo soy un hombre de las Ramblas bajas. (González Ledesma 1983: 8)

Por lo tanto, los límites de esta zona de transición entre la ciudad popular y la ciudad del dinero no son rígidos e inamovibles, sino que pueden ser matizados.

En estas zonas populares es donde mayor peligrosidad hay, pues suelen encontrar cadáveres en distintos lugares, como un *meublé* de la calle Cabanyes, edificios que van a ser derruidos y escaleras de los antiguos inmuebles del barrio Chino. Allí, los pequeños delincuentes huyen de Méndez y las prostitutas ejercen su oficio en la calle Robador. Esos barrios conforman la Barcelona fétida, la ciudad en la que los sucios urinarios públicos son espacio para la confidencia: “—Yo trabajo con las ladillas de los urinarios de los cines. [...] Por eso estoy aquí, en la Barcelona más podrida” (González Ledesma 1984a: 68).

A partir de la Gran Vía, donde comienza la zona del Ensanche, empieza la ciudad alta, la de la burguesía, aquella en la que predomina la arquitectura del modernismo, las tiendas de lujo y las oficinas de importantes empresas y sociedades. En el paseo de Gracia, por ejemplo, sitúa González Ledesma los despachos de los abogados bancarios: estas clases privilegiadas pueden vivir en la calle Bailén, tener una torrecita en Valldoreix, fabricar un chalet en Tossa y reunirse en el Círculo Ecuestre, uno de los “lugares sagrados de la burguesía” (González Ledesma 2007: 169). Además, es en esos barrios donde se celebran los actos de las clases adineradas, aquellos de los que es excluido cualquiera que no pertenezca a esos grupos sociales: las reuniones de políticos, los encuentros entre banqueros y abogados, la presentación de sociedades, etc. El autor presenta con mucha ironía las ventajas de vivir en la zona alta de la ciudad: “Durante el día era aquélla una zona de colegios caros, de niños sin bozal, de

poetas bajo vigilancia siquiátrica, de familias adictas al Gotha y de clínicas de lujo donde excepcionalmente podías confiar más en el médico que en el espíritu santo” (González Ledesma 1984b: 85). Es en esta parte de la ciudad donde “no hay especulación porque es la residencia de los especuladores” (Camarasa 2010: 185) y, por tanto, sus habitantes no son desplazados, al contrario de lo que ocurre en los barrios modestos.

Además del centro de Barcelona, otras zonas que se sitúan en la periferia se diferencian también por la clase social a la que pertenecen sus habitantes. Así, por ejemplo, hay barrios populares como Roquetes y zonas de la clase alta como las torres y mansiones de los personajes con poder –la torre antigua de Alfredo Cid, en *La dama de Cachemira*, o la de Conde en Esplugues de Llobregat, en *No hay que morir dos veces*– o las casas de Vallvidrera construidas por los que se beneficiaban del contrabando de la década de 1940.

La mayoría de los personajes de las novelas de González Ledesma pertenece a uno de estos mundos. Por ejemplo, en esa ciudad pobre habitan las prostitutas y los ex boxeadores, personajes que no aspiran a ascender socialmente porque son conscientes de que resulta inviable. En la ciudad rica, son los poderosos los que allí viven, como banqueros, políticos, reputados abogados, familias burguesas o aristocráticas, etc. Estos en muy pocas ocasiones descienden a los barrios bajos, ya que no es su ambiente y, además, esta zona es contemplada con temor y desprecio, como lo ilustra Blanca Bassegoda cuando Ricardo Arce le enseña las calles en las que se crio.

Mientras los barrios populares están caracterizados por los bares, los *meublés*, los cines, los lavabos públicos, la calle con su aspecto de suciedad y el olor a sexo y a alcohol, la ciudad alta está marcada por las apariencias, la seguridad económica garantizada por herencias y por el dinero depositado en las cuentas corrientes, por el poder de decisión y por un cierto sentido de la impunidad.

Resulta muy interesante la división que en *Historia de Dios en una esquina* se hace de la zona del Ensanche, en donde se distingue la zona pobre y la rica:

—Tú sabes que el Ensanche tiene dos partes, la derecha y la izquierda. La línea divisoria entre ambas ha sido discutida por geólogos, topógrafos, arquitectos y también por hombres prácticos, como agentes de la ejecutiva municipal y cobradores de seguros de entierro. Pero yo, que llevo aquí tantos centenares de años como tú, Méndez, sitúo esa divisoria en la Rambla de Cataluña, que era una rambla, como su nombre indica, o sea un curso de agua, o séase una frontera natural. La frontera india. A la derecha, mirando hacia el norte, claro, en la parte de levante, está la que fue la zona rica: en primer lugar el Paseo de Gracia, donde vivieron Casas y Rusiñol y donde fue fundada, para que nuestra burguesía sepa de dónde procede, el Arca de Noé. Es la zona de la calle Claris, de Lauria y del Bruc, donde estuvieron las mejores tribunas, los mejores vidrios emplomados, las criadas más culonas y los gatos más gordos de toda esta bendita ciudad. La parte izquierda, la de poniente, en cambio, tardó mucho más en edificarse y empezaba con un lugar tan poco distinguido como una zanja o una vía férrea, pues por la calle Balmes circulaba un tren. Más allá se encontraban edificios más bien mortuorios, como la Cárcel Modelo y el Hospital Clínico. En fin, ahora la ciudad ya ha borrado las viejas distinciones, pero hubo un tiempo, que aún se conserva en los museos y los alquileres de los inmuebles, en que la izquierda y la derecha del Ensanche significaban alguna cosa. (González Ledesma 1991: 99-100)

Gallardo, un ex presidiario que ayuda a Méndez en el caso que investiga, le explica al inspector la división social histórica del Ensanche, ya que cree que esto puede estar relacionado con el camino que tome el asesino que buscan. Tras dividir el Ensanche en dos mitades –derecha e izquierda–, creen que el culpable buscará ayuda y protección entre sus amigos de la zona pobre, no en la más rica. De este modo, Méndez y Gallardo están leyendo la ciudad como si fuera un mapa o un texto (Muñoz Carrobles 2014), del que pueden sacar las conclusiones necesarias para detener al criminal. No obstante, y para sorpresa de Méndez, el asesino acude a ciertos lugares de la zona rica, la parte derecha, a calles como Lérida, Padre Claret o Mallorca.

El inspector no entiende el significado de las extrañas cosas que hizo el fugitivo allí ni por qué escogió la parte derecha de la ciudad para huir. No

obstante, como el inspector descubrirá en Egipto, el asesino estaba intentando indicarle, a través de sus actos, la identidad de la persona que lo había obligado a cometer el crimen, el asesinato de una niña, cuyo cadáver encuentra Méndez en un solar. Por lo tanto, la ciudad se convierte en un mensaje, en el que las antiguas diferencias sociales del Ensanche simbolizan las urbes egipcias, donde en la orilla derecha del Nilo se erigen las ciudades y en la parte izquierda la necrópolis. Se diferencia, pues, la ciudad de los vivos de la de los muertos, como en Barcelona la de los ricos y la de los pobres.

La separación de población acomodada y población trabajadora en Barcelona que hace González Ledesma constituye, generalmente, la aparición de mundos contrapuestos, pero hay algunos personajes que consiguen desenvolverse en ambos. El ejemplo más claro es, sin duda, el inspector Méndez, pues aunque pertenece a los barrios bajos y se identifica con ellos, cuando tiene que subir al Ensanche o incluso a zonas más alejadas, aunque sea rechazado constantemente y no sea bienvenido, consigue realizar su trabajo con éxito, demostrando que sabe también relacionarse con las altas esferas: “Méndez, profundo conocedor de la ciudad baja, llegó a penetrar muy bien en el mundo de aquel hombre de la ciudad alta” (González Ledesma 1984a: 204). El inspector logra acorralar a Marina Volpe, en *Las calles de nuestros padres*, durante el interrogatorio al que la somete en la casa de esta, lo que prueba que las técnicas que el protagonista emplea en el barrio Chino también funcionan en las zonas adineradas de la ciudad.

Méndez, como Pepe Carvalho e incluso Lònia Guiu, está construido como el modelo clásico de protagonista de la novela criminal, que “stands between two cultures, that of respectable society, on the one hand, and the criminal underworld, on the other” (Porter 1981: 169). Todos ellos se relacionan con desenvoltura en las dos ciudades que contiene Barcelona y en los distintos círculos sociales que la habitan.

Méndez no es bien recibido en esas calles de la ciudad alta, porque no pertenece a esa clase social. Su aspecto tampoco contribuye a que sea aceptado y son continuas las bromas que el narrador y otros personajes hacen al respecto. En la zona del Ensanche atienden al inspector con cierta desconfianza: “Pedro Mayor vivía en un edificio casi nuevo en el chaflán de Mallorca, donde es fama que habitan algunas de las personas más adineradas del país, y cuyo portero consultó por interfono si podía dejar entrar a Méndez” (González Ledesma 2002: 149).

Además de Méndez, otros personajes consiguen dar el salto de un barrio a otro. En *Las calles de nuestros padres*, es Sergi Llor, criado en Pueblo Seco, el que trabaja como un prestigioso abogado en la calle Ganduxer, en la parte alta de la ciudad, pero por motivos laborales debe establecerse de nuevo en el barrio popular, lo que le obliga a llevar una doble vida entre esa Barcelona rica, donde atiende importantes asuntos de trabajo y se codea con notarios y banqueros, y la Barcelona de la memoria, el barrio en el que creció.

Ricardo Arce, el ex boxeador que tenía un papel relevante en *Crónica sentimental en rojo*, es uno de los pocos personajes que consigue ascender socialmente, pues, tras salir de la cárcel, le ofrecen proteger a Blanca Bassegoda, para que esta pueda evitar las amenazas y agresiones de su marido. De calles como el Paralelo, Arce consigue penetrar en los barrios que eran hasta entonces inalcanzables para él, habitados por miembros de la clase pudiente que pueden permitirse ciertos lujos y acceder a una cultura que parecía vedada al ex boxeador. Arce vive, a partir de la aceptación de ese trabajo, en lujosos espacios, como la casa de la avenida de Pearson o el hotel Avenida Palace. En su caso, tras conocer ese mundo al que pertenece Blanca Bassegoda, es consciente de que no puede regresar a su antiguo barrio, porque ya no se identifica con él.

Los personajes de González Ledesma suelen demostrar su apego por el barrio al que pertenecen, los vínculos que los unen con esas calles. El inspector es consciente de que es la zona en la que se desenvuelve cada uno la que

verdaderamente tiene significación para ese colectivo, donde todos se conocen, y, por lo tanto, pueden ser individualizados: “Los pequeños hechos pasaron a ser suyos y no de la ciudad que todo se lo traga. En el barrio uno se sentía individualizado: conocías tu pedazo de balcón, tu pedazo de esquina, tu reflejo en cada cristal de la calle” (González Ledesma 1984a: 202). Marina Volpe, cuando siente la amenaza de ser acusada de un crimen, se aferra a su barrio y a la condición social que ha heredado de su familia: “Éstas son mis calles, éste es mi ambiente, ésta es mi casa” (González Ledesma 1984a: 248-249).

También en esta ciudad alta se producen crímenes y los asesinos entran en las casas sin mucha oposición. La inseguridad no es una característica que pertenezca únicamente a los barrios populares, sino que se extiende a toda la ciudad. La mayor diferencia que se establece entre estas dos zonas es la impunidad con la que cuentan las clases adineradas, ya que, debido a su privilegiada posición social y económica, consiguen no ser inculpados. Es prácticamente imposible que Méndez pueda detener a este tipo de personajes, pues cuando no es la falta de pruebas, son sus superiores los que le impiden al inspector finalizar con éxito los casos. Por ello, muchas veces la única justicia posible es la venganza, que el protagonista tolera, porque, como ya hemos explicado, no cree en la ley. González Ledesma, de este modo, refleja esa cultura del desencanto que caracterizó a los autores de novela criminal en España.

Es frecuente, también, que los personajes de la clase alta utilicen a los que tienen menos recursos para beneficiarse de ellos, tanto a través de los abusos sexuales –un tema recurrente en la obra de González Ledesma– como manipulándolos para que cometan los asesinatos de las personas que los poderosos quieren hacer desaparecer.

Con el paso del tiempo y con los cambios que se producen en la ciudad, se llevan a cabo procesos de gentrificación en algunas de las zonas que pasan de ser barrios tradicionalmente populares a convertirse en otros que representan la

nueva Barcelona rica. Es el caso de Pueblo Nuevo, en donde las viejas fábricas y las viviendas de los obreros son derribadas para construir nuevos edificios: “un rascacielos, un nuevo símbolo de la ciudad en marcha” (González Ledesma 2009: 44). Los antiguos barrios de los trabajadores son demolidos para dar paso a la nueva ciudad del dinero, en donde se ubican las grandes empresas del sector servicios, las que deben liderar las actividades económicas de la urbe: “Todo el edificio va a ser derribado para levantar otro más alto, en nombre de la grandeza de la ciudad. Porque ahora, sépanlo ustedes, estamos en la Barcelona rica, estamos en el siglo XXI” (González Ledesma 2007: 10)

En la última novela, *Peores maneras de morir*, González Ledesma refleja los efectos de la crisis económica que afecta a España desde el año 2008 y cómo estos se ceban con los que tienen menos recursos, mientras que las clases acomodadas no ven disminuido su poder adquisitivo. Las consecuencias de la recesión pueden contemplarse en la ciudad, que va siendo invadida por la miseria. El escritor muestra, de forma satírica, cómo se agravan las desigualdades sociales en tiempos de crisis: “Ahora [las calles] parecían más viejas, más oscuras, como enterradas bajo un polvo sucio. Vio a gente que rebuscaba en los contenedores. El policía pensó: «No busquéis aquí, buscad en el paseo de Gracia»” (González Ledesma 2013: 232).

De esta manera, el escritor plasma en su novela la degradación de la ciudad, que sufre las consecuencias de la desfavorable situación económica:

Barcelona no es como antes, ya no es una ciudad alegre y con fe, donde la gente tenía trabajo y pasta. En Barcelona también hay más de un veinte por ciento de parados, los viejos aún sirven para algo porque al menos cobran una pensión, los hijos siguen viviendo en casa de sus padres y las muchachas que antes se mordían por un novio ahora se muerden por un sueldo. (González Ledesma 2013: 253)

Por lo tanto, González Ledesma refleja en su saga la polarización y el carácter dual de la ciudad, que alberga zonas claramente diferenciadas por el

estatus económico de sus habitantes. Con el paso del tiempo, muchos de esos barrios son transformados, lo que provoca también la modificación de su geografía humana. Además, la crisis económica que ha afectado a España en los últimos años ha incrementado las diferencias sociales, hecho que representa el escritor en su obra a través de la descripción del espacio urbano y de algunas referencias a este.

6. 5. Petra Delicado: la ciudad desde la comisaría. Alicia Giménez Bartlett

Alicia Giménez Bartlett es posiblemente la escritora de novela criminal más importante en España, pues se trata de la mujer que más repercusión ha tenido con la publicación de sus obras. Nacida en Almansa, provincia de Albacete, en 1951, pero afincada desde hace muchos años en Barcelona, estudió Filología Hispánica y se doctoró en Literatura.

Su carrera como autora comenzó con *Exit* (1984), novela a la que pronto siguieron otras como *Pájaros de oro* (1987) o *Caídos en el valle* (1989), pero ha sido la saga protagonizada por la inspectora Petra Delicado la que le ha dado fama internacional a la escritora. Simultáneamente a la publicación de estas obras, Giménez Bartlett ha continuado escribiendo otras no pertenecientes al género que han conseguido importantes galardones, como *Una habitación ajena* (1997) – Premio Femenino Lumen– y *Donde nadie te encuentre* (2011) –Premio Nadal¹⁰⁷.

La primera novela de Petra Delicado fue *Ritos de muerte* (1996) y, debido a la buena acogida, la saga fue continuada por *Día de perros* (1997), *Mensajeros de la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2000), *Serpientes en el paraíso* (2002), *Un barco cargado de arroz* (2004), *Nido vacío* (2007), *El silencio de los claustros* (2009), *Nadie quiere saber* (2013) y, por último, el libro de relatos *Crímenes que no olvidaré*

¹⁰⁷ Justo antes de finalizar este trabajo se hizo público que su novela *Hombres desnudos* obtuvo el Premio Planeta de 2015.

(2015). Además, publicó el cuento “Modelados de barro” en la antología *Damas del crimen* (1998).

La gran popularidad de la serie narrativa posibilitó que se adaptase para la televisión, en una coproducción de Vía Digital y Telecinco. La serie, titulada *Petra Delicado* (1999), estuvo protagonizada por la cantante y actriz Ana Belén en el papel de la inspectora y por Santiago Segura interpretando al subinspector Fermín Garzón. La producción televisiva recibió numerosas críticas y no ha sido recordada como una adaptación afortunada.

Las novelas de Giménez Bartlett se caracterizan por ser obras de tipo procedimental, en las que, durante la investigación que lleva la pareja protagonista, se describe minuciosamente la rutina de los agentes de policía y la colaboración con los distintos departamentos de la comisaría y con otros cuerpos policiales (Sánchez Zapatero 2014: 807). De este modo, se desmitifica la labor de la inspectora, ya que no es un trabajo peligroso –o al menos no en exceso– ni resulta tan excitante como se espera. La protagonista recalca en varias ocasiones estas cuestiones, así como los tediosos informes que debe rellenar diariamente. La novela procedimental desarrolla la investigación de forma realista, pues pretende describir verazmente el trabajo de la policía.

Durante la saga es frecuente la aparición de numerosos personajes que pertenecen a la policía y con los que Petra se relaciona debido a los casos que investiga. Además del subinspector Fermín Garzón y del comisario Coronas, Petra también trabaja estrechamente con agentes como Patricio Sangüesa –experto en delitos económicos–, Juan Machado –experto en delitos relacionados con menores de edad–, los distintos forenses que analizan los cadáveres, el portavoz del cuerpo Enrique Villamagna, otros inspectores de Homicidios como Moliner, Abascal y Bonilla, y policías que le asignan en algunas investigaciones, como Palafolls, Marqués, Yolanda o Sonia. Giménez Bartlett intenta mostrar, de forma veraz, cómo trabajan los policías: una labor colectiva que desmitifica a los personajes solitarios que suelen aparecer en la ficción.

Las novelas de Giménez Bartlett no se centran solo en la investigación policial, sino que la autora desarrolla diversos temas relacionados con su protagonista, como la soledad, la maternidad, las relaciones personales, el matrimonio, etc. Además, en las obras se hace referencia a los problemas actuales de la sociedad española, en especial a aquellos que tienen que ver con los crímenes, lo que permite, por ejemplo, construir una crítica contra los medios de comunicación sensacionalistas. En este sentido, la saga demuestra que “le roman policier moderne n’est pas qu’une intrigue mais qu’il peut aussi témoigner de la réalité humaine” (Décuré 2006: 83).

La producción criminal de Alicia Giménez Bartlett ha sido comparada en varios estudios con la de Maria Antònia Oliver (Godsland 2002a; Molinaro 2002; Décuré 2006; Vosburg 2011). Especialmente interesante resulta el análisis de la primera novela de la saga de cada autora, pues contienen ciertas semejanzas que posibilitan compararlas:

First, each first-person narrative concentrates on the sleuthing activities of a single, purportedly heterosexual, middle-aged, middle-class, Caucasian, professional woman detective from Spain who lives alone and supports herself financially. Second, the action of each text occurs around the streets, docks, restaurants, landmarks and institutions of Barcelona, underscoring a uniquely peninsular version of the urban environment so crucial to the contemporary detective novel. And third, [...], Oliver and Giménez-Bartlett foreground the crime of sexual violence against women, which in turn generates other crimes. (Molinaro 2002: 101)

En lo que respecta a la ciudad, aspecto que nos interesa en el presente estudio, ambas escogen Barcelona –si bien las dos protagonistas deben viajar para resolver algunos de sus casos– y, según Vosburg, las novelas de Oliver y Giménez Bartlett –la crítica se refiere también a la obra de Lola Van Guardia– “reveal a Barcelona far removed from that seen by the tourist mobs ascending the Sagrada Familia towers, wandering through the Gothic Quarter, or pausing

for a drink at a sidewalk cafe on the Rambles or the Passeig de Gràcia" (2005: 23).

Ambas autoras han sido las pioneras en escribir sagas criminales con una mujer como protagonista, lo que ha posibilitado la redacción de numerosos trabajos críticos desde una perspectiva de género. En este sentido, Godsland (2002a; 2007) ha señalado que mientras las novelas de Oliver son claramente feministas, la actitud que muestra Petra Delicado se corresponde con el postfeminismo, situación que la estudiosa cree que se está viviendo ahora en España, así como en otros muchos países occidentales (Godsland 2007: 39-47). La crítica sostiene que la inspectora, una vez lograda algunas de las reivindicaciones que se demandaban desde los movimientos feministas, se ha acomodado y no mantiene un discurso de lucha por los derechos de las mujeres en la actualidad –y cita, por ejemplo, a la propia Petra Delicado, que en la novela *Muertos de papel* niega ser feminista–, pues tiene un buen estatus social y disfruta de un buen empleo.

No obstante, tal vez esa percepción se deba a la ambigüedad del personaje, que queda de manifiesto desde el oxímoron de su nombre: Petra hace referencia a la dureza y Delicado a su sensibilidad. La propia protagonista asegura que “en mi vertiente profesional era cínica, dura y un punto obsesiva, mientras que en la vida privada me mostraba equilibrada, dulce y poco temperamental” (Giménez Bartlett 2013: 24). La inspectora se contradice muchas veces y evoluciona con el paso de las novelas, hechos que la convierten en un personaje humano y verosímil, pues son esas incoherencias las que la definen. En este sentido, Petra reclama en muchas ocasiones los derechos de las mujeres y se muestra contraria a las actitudes machistas, como sucede especialmente con su compañero el subinspector Fermín Garzón y con el comisario Coronas. No obstante, la inspectora también actúa a veces según los clichés asociados a la conducta en una mujer, hechos que le reportan un gran placer, como acudir a centros de belleza con su hermana. Como se aprecia en

algunos episodios, “ambiguity, nonetheless, appears to be a purposely chosen central concept of these novels” (Thompson-Casado 2002: 74).

Al comparar a Petra Delicado con la detective Lònia Guiu, puede parecer que la inspectora no es feminista o no se preocupa por la situación de las mujeres, pero la principal diferencia radica en la independencia de Lònia frente al trabajo policial en equipo de Petra. Como afirma Vosburg, “en contraste con la detective feminista creada por Oliver, la situación de Petra Delicado dentro de una institución estatal, limita hasta cierto punto su autonomía, ya que tiene que responder a sus superiores y hasta al público” (2011: 280). Por ello, la inspectora debe mostrarse fría e imparcial en los casos que investiga, mientras que Lònia puede permitirse ser más pasional. No obstante, esto no significa que Petra sea indiferente ante los crímenes de los que se ocupa, puesto que la protagonista de Giménez Bartlett sufre cuando las víctimas son seres en apariencia indefensos, como las chicas violadas en *Ritos de muerte*¹⁰⁸ o los niños de los que abusan los pederastas en *Nido vacío*, caso este último que altera profundamente a Petra y que afecta incluso a la vida personal de los agentes.

La inspectora, como policía, no puede actuar como Lònia y permitir la venganza. Tampoco tiene esas redes de solidaridad femenina que aparecían en las novelas de Oliver, porque en su trabajo colabora generalmente con otros departamentos policiales, o incluso con expertos en el tema que investiga: psiquiatras, periodistas, curas expertos en sectas e incluso monjas y monjes ilustrados en Historia. Petra, por tanto, se desenvuelve en un ambiente, por lo general, mucho más profesionalizado.

La elección de una protagonista perteneciente a los cuerpos de seguridad del Estado dificulta en gran medida que se pueda realizar una fuerte crítica contra el sistema sociopolítico, ya que los agentes de policía son representantes

¹⁰⁸ De hecho, podría considerarse como un compromiso feminista que Giménez Bartlett comience la saga protagonizada por Petra Delicado con una investigación sobre un violador en serie que marca a sus víctimas.

de ese sistema y velan por que se cumpla ese orden. Se trata de “una forma por esencia condenada al conservadurismo” (Tyras 2002: 101) que se contrapone a las novelas que cultivaban los autores de la época del desencanto, en las que los escogidos como protagonistas eran personajes que se situaban, generalmente, al margen de la sociedad, como *outsiders* que pueden ver con cierta distancia los problemas sociopolíticos que afectan al país. La presencia de una inspectora de policía como protagonista refleja también los cambios que se iban produciendo en España desde la Transición hasta los últimos años del siglo XX, entre ellos, la clara mejoría de la imagen de los cuerpos policiales, que ya no representan la represión de la Dictadura, sino que ahora los ciudadanos perciben que los agentes trabajan para protegerlos y ayudarlos (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010a: 70-71).

Como las novelas de Giménez Bartlett, también las de Lorenzo Silva –en este caso, con protagonistas de la Guardia Civil– recuperan a personajes de los cuerpos policiales para la novela criminal. Desde entonces, la imagen de estos ha mejorado notablemente en el género, como hemos señalado en las obras de Andreu Martín y Jaume Ribera –cuyo detective colaboraba asiduamente con los policías y los Mossos d’Esquadra– y como veremos en las novelas de otros autores, en especial las de Domingo Villar, protagonizadas también por dos agentes de policía.

Petra Delicado es una mujer culta, de mediana edad, que ingresó en la Policía Nacional tras haber ejercido como abogada. Licenciada en Derecho, al comienzo de *Ritos de muerte* trabaja en el Departamento de Documentación de la policía, por lo que es considerada como una rata de biblioteca por sus compañeros. Petra es culta, le gusta escuchar música clásica y leer, actividades que no parecen propias de la mayoría de los agentes.

Esta configuración como personaje intelectual justifica que ella misma sea la narradora en primera persona de las novelas que componen la saga. Así,

junto a la información relativa al desarrollo del caso, el lector conoce también los sentimientos y las reflexiones de la protagonista.

Petra ha tenido dos matrimonios que han acabado en divorcio, y que son especialmente relevantes en la primera novela, en la que ambos aparecen y desquician a la inspectora. Su primer marido fue Hugo, abogado como ella, en cierto sentido controlador y paternalista, cuya aprobación Petra buscaba siempre cada vez que tenía que tomar una decisión. El segundo fue Pepe, prácticamente el otro extremo, pues este era un veinteañero, mucho menor que la protagonista, al que ella trataba en ocasiones como si fuera su madre. A lo largo de la saga, son frecuentes sus aventuras con otros hombres, y en *Nido vacío* contrae matrimonio por tercera vez con Marcos Artigas, un arquitecto al que conoce en el transcurso del caso que investiga en esa novela.

A pesar de que Petra Delicado es una buena inspectora, que concluye con éxito las complicadas investigaciones de las que se ocupa, no podemos dejar de señalar la falta de intuición que demuestra especialmente con los personajes de los que se rodea. En no pocas ocasiones, durante las pesquisas, la protagonista siente simpatía y pide la colaboración en el caso de los que han sido realmente los criminales. El olfato de la inspectora, como se revela, es nulo, pues aunque muchas veces tiene a los culpables cerca, es incapaz de percatarse de los comportamientos sospechosos: “Petra’s cognitive talents have their liabilities, particularly when the threats derive from her own «inner circle»” (Molinero 2006: 70). Esto está configurado, en parte, como recurso para mantener la intriga y desvelar, al final, que alguno de los personajes que el lector ya conoce está implicado en la trama: de este modo, la escritora pretende causar sorpresa, elemento que destacaba en las novelas clásicas del género (Martín Cerezo 2006: 158, 182).

Su compañero es el subinspector Fermín Garzón, un policía que llega desde Salamanca y comienza a trabajar junto a Petra. Garzón es un personaje con más de cincuenta años y de mentalidad un tanto conservadora, lo que

propicia numerosos roces con la inspectora debido a la distinta personalidad de ambos. El subinspector es viudo, aunque su matrimonio no fue feliz, sino que se casó más bien por convención, y tiene un hijo médico que vive en Nueva York. Garzón, como Petra, también se casa en *Nido vacío*, en su caso con Beatriz Enárquez, por lo que los personajes evolucionan a lo largo de la saga y se enfrentan a nuevas situaciones en su vida personal. El subinspector debe hacer frente a hechos que le resultan especialmente incómodos, como descubrir la homosexualidad de su hijo, que lo visita en Barcelona con su novio: Garzón tiene que vencer sus prejuicios para no perder la relación con su descendiente.

Delicado y Garzón conforman una peculiar pareja que discute constantemente, aunque sin poner en peligro una amistad que, con mucho trabajo, se fue forjando desde el primer caso que investigaron.

Barcelona es la ciudad en la que se ambientan las aventuras de Petra Delicado y Fermín Garzón, aunque, como veremos, está conformada un tanto diferente a las representaciones que habían ofrecido los autores que hemos analizado.

6. 5. 1. Barcelona, la ciudad sin identidad

Posiblemente, el aspecto más llamativo de la ciudad que configura Giménez Bartlett en sus novelas es la falta de detallismo que se aprecia en ellas. Al contrario que en la obra de los autores anteriormente analizados, las menciones a las calles y plazas en las que suceden las tramas criminales escasean, por lo que Barcelona aparece un tanto despersonalizada.

Sí que se ofrecen algunas referencias, pero estas suelen ser aisladas y carentes de un significado profundo, pues esas calles que cita Giménez Bartlett funcionan más como marco que como recreación de un espacio real, con sus características físicas y sociales. Al contrario que Manuel Vázquez Montalbán o Francisco González Ledesma, que describían algunos lugares para referirse a su historia y a los personajes que allí viven, Giménez Bartlett no suele hacer

hincapié en las características de los barrios que sus personajes visitan, ni en su pasado ni en la composición social actual. Tampoco son frecuentes las descripciones, y los datos más relevantes que el lector conoce de los espacios a los que los protagonistas acuden son las impresiones de la propia Petra, que narra las causas de la mayor o menor animadversión que le causa un lugar concreto.

Barcelona aparece, por tanto, como una ciudad marco, en la que suceden las tramas criminales que desarrolla Giménez Bartlett, pero sin aportar las particularidades del lugar. Las historias protagonizadas por Petra Delicado generalmente se podrían desarrollar en cualquier ciudad europea sin que nada variase en exceso. En este sentido, se podría asemejar a algunos de los escenarios empleados en la novela policíaca clásica, como afirma Martín Cerezo, pues en ella la ciudad aparece “como marco, como el espacio en el que situar los relatos, y que a través de estos podemos más o menos conocer algo de la ciudad en la que tienen lugar los acontecimientos” (2009: 30).

Tal vez la novela *El silencio de los claustros* sea la que esté más enraizada en la cultura española, pues la protagonista hace algunas observaciones sobre el carácter tradicionalmente religioso de los españoles, pero, de resto, pocos son los elementos que componen Barcelona como el escenario indispensable de las novelas.

La ciudad catalana está configurada como el espacio en el que transcurren los crímenes que investiga Petra Delicado, pero Giménez Bartlett no la dota de identidad, ni lingüística, ni política, ni histórica y prácticamente tampoco social. Son muy pocas las particularidades de Barcelona que se señalan y menos todavía en las que se ahonda. Por ello, podemos utilizar la denominación de Blanc de “ville sans identité” (1991: 77-78), porque la representación urbana de Giménez Bartlett no tiene unos lazos estrechos que la unan con el referente real: la escritora no se centra tanto en las calles y los

espacios públicos ni en los monumentos de la ciudad como en algunos lugares muy concretos, generalmente cerrados, como analizaremos detenidamente.

En este sentido, Barcelona, en las novelas de Giménez Bartlett, puede considerarse una ciudad ausente de sí misma: “Le polar joue donc ainsi sur toutes les figures du vide qui signifient une ville absente d’elle-même. Les lieux qu’il aime décrire sont les lieux du malentendu. La confusion y règne. On ne sait plus où l’on est, ni si la ville est encore la ville” (Blanc 1991: 77).

Algunos críticos han señalado que la novela de tipo procedimental posibilita a su autor detallar ampliamente los aspectos de la ciudad, debido al planteamiento urbano del género: “the possibility of researching and writing about specific cities, and describing them in detail, offers the police procedural the ability to write about urban crime in a much more compelling way than the detective novels with their explicitly fantastic detections could do” (Howell 1998: 366). No obstante, las obras de Giménez Bartlett no analizan con detenimiento la ciudad, por lo que se trata de una excepción dentro de la novela procedimental, tal y como la caracteriza Howell.

Barcelona, como ciudad, tiene muy poco protagonismo en la saga de Alicia Giménez Bartlett, pues la autora prefiere centrar su atención en otros aspectos. Más que las calles y plazas que son mundialmente conocidas, la escritora profundiza en la configuración de ciertos espacios y la relación que la protagonista establece con ellos.

Por ello, las referencias a las particularidades de la ciudad catalana son escasas. Por ejemplo, acerca del bilingüismo de Barcelona, apenas se comenta, en la primera novela de la serie, que a Garzón le agrada la urbe, pero que para él supone un problema la lengua catalana. En este sentido, sobre los elementos identitarios de Cataluña y las tensiones que se producen entre el nacionalismo catalán y el español no hay alusiones, y posiblemente sea el progresivo traspaso de competencias de la Policía Nacional a los Mossos d’Esquadra el único rasgo

que alerte al lector de la singularidad de la ciudad en cuanto a su cultura y organización institucional, en este caso en lo relacionado a la seguridad.

Los monumentos y los espacios turísticos de Barcelona prácticamente no aparecen en las novelas de Giménez Bartlett, lo que contribuye a despersonalizar la ciudad. La autora, como Vázquez Montalbán, Maria Antònia Oliver o González Ledesma, no muestra la imagen de postal de Barcelona, si bien tampoco hace mucho hincapié en los barrios populares. Cuando son nombrados estos lugares emblemáticos, tan solo funcionan como mero marco: “Fuimos al mercado de la Boqueria, vimos una exposición de fotografía en el Palau de la Virreina y comimos en un restaurante alemán” (Giménez Bartlett 2009: 205). No se produce una mayor profundización en esos espacios, ni suelen estar descritos ni caracterizados por la presencia de una determinada clase social, sino que apenas son mencionados.

En *Ritos de muerte*, Petra va con el recién llegado Garzón a las Ramblas y lo invita a ver *Aída* en el Liceo, lo que al subinspector le hacía mucha ilusión. Sin embargo, Giménez Bartlett no aporta descripciones del espacio, ni explica a los lectores su historia, por lo que su uso parece más bien que responde a la intención de la autora de emplear algún espacio relevante de la ciudad, pero sin que se ahonde verdaderamente en el pasado y la caracterización de estos lugares.

Lo mismo sucede cuando Alfonso Garzón, el hijo del subinspector, llega a Barcelona y visita la Sagrada Familia y Montjuïc: a pesar de actuar como un turista, Petra, como narradora, se limita a indicar que visitó estos lugares, pero tampoco hay descripciones y ni siquiera cuenta las impresiones que le provocó la visión de esos espacios.

Son escasos, por lo tanto, los episodios en los que la narradora le dedica una atención especial a esos lugares emblemáticos a lo largo de toda la saga. Uno de ellos es el mercado de la Boqueria, al que acude Petra en compañía de Garzón. Es uno de los escasos ejemplos en los que el subinspector, que procede

de otra ciudad, contempla un lugar de Barcelona con verdadera admiración: “El mercado de la Boqueria lucía en todo su esplendor y me resultó difícil ir arrancando a Garzón de la admiración contemplativa que demostraba frente a todos los puestos que exhibían mercancías infrecuentes: setas, frutos tropicales, verduras exóticas... Era como un turista en pleno tour” (Giménez Bartlett 2004: 236).

Salvo este tipo de casos aislados, Giménez Bartlett no dedica mucha atención a los lugares que se han convertido en símbolos de Barcelona y que, por tanto, son los que los turistas quieren visitar cuando viajan a la ciudad.

De hecho, en la novela *Serpientes en el paraíso* se produce en la ciudad un evento muy especial –que podría ser considerado como un mega-evento debido a su repercusión mediática y a la cantidad de gente que convoca– en cuyo operativo de seguridad la inspectora debe trabajar: la visita del Papa. Al contrario que la mención que hacía González Ledesma en *Peores maneras de morir*¹⁰⁹, en la obra de Giménez Bartlett se trata de un acto que nada tenía que ver con la realidad, pero que le sirve a la escritora para mostrar otra de las tareas que encomiendan a los inspectores de policía. No obstante, tampoco este episodio lo aprovecha la autora para atender a los espacios en los que tienen lugar los actos del Papa, pues apenas se dice que se llevará a cabo en una tarima colocada expresamente para ello en la plaza de la Catedral.

Las consecuencias de esta visita, además del aumento de trabajo que deben soportar los agentes, se traducen, como en el caso de la cumbre de los líderes de la OTAN que introducían en *El com del crim* Andreu Martín y Jaume Ribera, en el empeoramiento del tráfico en las calles, lo que provoca molestias a los policías: “Tuvimos que aparcar el coche a dos manzanas de comisaría. Problemas de tráfico. Estaban construyendo el entarimado gigante para la misa

¹⁰⁹ En esta obra, el narrador menciona que ha tenido lugar la visita del Papa para consagrar la Sagrada Familia como basílica y explica que todavía se pueden ver las banderas vaticanas en la ciudad (González Ledesma 2013: 253).

del papa y no paraban de entrar y salir enormes camiones que colapsaban la circulación” (Giménez Bartlett 2002: 81-82).

También destaca que la autora, o en su defecto, la narradora, no haga menciones a los mega-eventos que han tenido lugar en la ciudad. Aunque la celebración de los Juegos Olímpicos fue en 1992 y la primera novela protagonizada por Petra Delicado no se publicó hasta 1996, los efectos urbanísticos del mega-evento todavía perduraban, pero más sorprendente resulta la ausencia de cualquier mención al Fórum de las Culturas, celebrado en 2004, justo el año en el que la escritora publicó la sexta entrega de la saga. Probablemente, la falta de referencias a este evento se deba al intento de la escritora de evitar situar la novela en un contexto temporal tan claro, lo que podría suponer que con el paso del tiempo esas menciones pudieran quedar anticuadas y, por tanto, provocar la caducidad de la obra. De este modo, el tiempo de la historia –así como el espacio y, por lo tanto, el cronotopo– no tiene relación con el tiempo real, pues parece que los personajes no envejecen tanto como deberían, transcurridos casi veinte años desde la publicación de la primera novela.

Este podría ser también uno de los principales motivos de la escasa representación de los espacios emblemáticos de Barcelona: parece que Giménez Bartlett es reacia a situar claramente en el tiempo y en el espacio las acciones que narra por si esto pudiera afectar a la comprensión de sus novelas. Conviene recordar que sus obras tienen una buena recepción fuera de España, especialmente en países como Italia –no es casualidad que en *Nadie quiere saber* parte de la acción se sitúe en Roma (Godsland 2015: 72)–, Francia y Alemania, y han sido traducidas a quince lenguas.

La protagonista debe viajar en algunas investigaciones a distintas ciudades, como Moscú, Madrid o Roma. Sin embargo, fuera de Barcelona también se repite la tónica general que se aprecia en la urbe catalana, ya que Petra no actúa como una turista, y los pocos monumentos que visita durante

estas escapadas tampoco aparecen descritos y apenas funcionan como marco que ilustra al lector que los personajes se encuentran en una ciudad distinta con lugares emblemáticos. Si Lònia Guiu recordaba Mallorca y Barcelona al contemplar el mar y el paisaje australianos, Petra Delicado apenas puede comparar la ciudad que visita con Barcelona, ya que no se produce una verdadera profundización en los espacios a los que viaja. No obstante, sí que compara algunos lugares, como la comisaría, como veremos más adelante, con los que conoce en la ciudad catalana, ya que son los espacios barceloneses en los que se suele desenvolverse y a través de los cuales puede valorar los edificios que visita por primera vez.

En *Mensajeros de la oscuridad*, Petra Delicado y Fermín Garzón investigan una extraña secta en la que chicos jóvenes se amputan los penes y se los envían por correo a la inspectora, tras haber aparecido en un programa de televisión. Las pesquisas de los policías los llevan hasta Rusia, donde puede estar el origen de la secta, relacionada con un peligroso mafioso. Allí colaboran con la policía rusa y la protagonista intima con el agente Alexander Rekov, con el que mantiene una relación basada en el sexo.

Con Rekov, Petra pasea por la Plaza Roja, uno de los principales atractivos de la ciudad, que tampoco está descrita minuciosamente, pero de la que al menos sí que ofrece la protagonista un relato de sus impresiones al andar al lado del policía ruso, lo que la traslada al escenario de una novela rusa del siglo XIX:

Pasear con Alexander Rekov por la Plaza Roja fue una experiencia inolvidable. A su lado me sentía como Ana Karenina junto al conde Vromsky, sólo que menos angustiada. Pensé que era excitante tener un amante ruso, un auténtico hombretón del que no conocía sino su apostura. ¡Eso era el verdadero turismo, y no visitar monumentos! (Giménez Bartlett 1999: 177)

Como la protagonista explicita, rechaza la visita de monumentos, pues su concepción del turismo es otra: pasear por las calles y plazas y dejarse conquistar por el encanto de otras culturas.

El episodio más interesante en Moscú por la transgresión que se desarrolla en ese espacio sucede el día antes de que la inspectora deba regresar a Barcelona, cuando Rekov la lleva a visitar el mausoleo en el que está enterrado Lenin, situado precisamente en la Plaza Roja. A este lugar en el que se conserva el cuerpo de Lenin, de especial interés turístico, acude la pareja de forma clandestina tras el fin del horario oficial de visitas, después de que Rekov haya sobornado a los guardias que custodiaban la entrada. En esta ocasión se ofrece una breve descripción del lugar:

El pasillo semi iluminado se quebraba de pronto con una curva cerrada y, sin ninguna transición arquitectónica, entraba de lleno en la cámara funeraria. Allí, aislado por una bóveda cúbica de grueso cristal, Lenin dormía. Quedé conmocionada ante su inmovilidad. Se hallaba vestido de oscuro, recostado en un almohadón y tapado hasta la cintura por un lienzo de seda negra. No tenía piernas. (Giménez Bartlett 1999: 201)

Pero la transgresión del espacio no se limita a entrar a solas y fuera del horario oficial, sino que, una vez dentro, Petra y Rekov hacen el amor junto al cuerpo embalsamado de Lenin, por lo que el mausoleo, lugar propio para el respeto y el recuerdo del fallecido, es profanado. Rekov, de este modo, quiere cumplir con el deseo de Petra de vivir una experiencia inolvidable. Sin embargo, la inspectora, que no se esperaba algo así, se enfada porque cree que el ruso ha actuado de forma soberbia. Un lugar emblemático, en esta ocasión, sí que cumple una función relevante, pues se lleva a cabo en él un acto transgresor que podría provocar incluso el encarcelamiento de la pareja.

En cambio, los viajes que Garzón y Petra deben realizar a Madrid en *Muertos de papel* no incluyen ningún episodio relevante en espacios emblemáticos de la ciudad, y apenas se nombra la Puerta del Sol, a donde van

los personajes para comer algunas tapas en un bar. Madrid, como Barcelona, surge como una urbe despersonalizada, si bien es cierto que la estancia en la capital de España es bastante corta y se debe, además, a motivos de trabajo, por lo que su itinerario se basa principalmente en las entrevistas con los sospechosos y los testigos.

En *Nadie quiere saber*, Petra debe viajar primero a Ronda y después, en compañía de Garzón, a Roma. En la localidad andaluza, la inspectora sí aprecia la tranquilidad y la belleza del lugar, lo que hace que fantasee en mudarse allí con Marcos. No obstante, pronto desmitifica la ciudad y justifica su breve ensoñación: “Una típica idealización, como se ve, que debería llamarse el síndrome del viaje” (Giménez Bartlett 2013: 77). De este modo, la inspectora señala que la idealización de ciertos espacios se produce no tanto por sus habitantes como por las personas que visitan esos lugares, hecho que se confirma, como veremos, en las sagas de algunos de los autores gallegos y canarios que estudiaremos.

Roma es, en esa obra, el espacio con mayor relevancia. La capital italiana, importante ciudad turística a nivel internacional, no llama especialmente la atención a Petra Delicado, que ya ha estado en varias ocasiones allí, incluso una vez con cada marido que ha tenido. Sin embargo, Fermín Garzón nunca había visitado Italia, por lo que este personaje aparece como un perfecto turista, ya que muestra su asombro ante la belleza de los monumentos romanos. Uno de los que más le interesa es el Coliseo: “Estoy impresionado, Petra, casi no puedo hablar. Esto es la historia en vivo, es como volver siglos atrás” (Giménez Bartlett 2013: 137). En cambio, Petra no demuestra tanto interés por esos espacios.

El viaje a Roma presenta también las costumbres del lugar, lo que permite que se empleen ciertos tópicos, como el consumo de café o las fotos turísticas con los legionarios. El personaje de Garzón permite representar la ilusión del viaje y los mecanismos que el turismo explota, como la visita a

algunos espacios emblemáticos o la necesidad de regresar a la ciudad de origen con recuerdos de la experiencia en el país visitado.

Aunque tampoco suelen ser muy frecuentes, a veces aparecen menciones a ciertos barrios que están configurados como zonas en la que viven determinados grupos sociales. En estos casos sí es posible encontrar alguna referencia sobre el carácter del lugar y de sus habitantes. A partir de ciertas indicaciones, estos barrios se convierten en espacios cargados de significado, de modo que simplemente al nombrarlos ya evocan una determinada clase social y las condiciones de vida que esta lleva aparejada. Estas referencias a zonas concretas resultan más habituales en las últimas novelas, en las que sí está representada la ciudad con una mayor atención.

Por ejemplo, en *Día de perros*, la Ciutat Vella está construida como espacio de los débiles y desheredados y las viviendas son cochambrosas. Como contraste, el barrio de Gràcia está configurado como un lugar mucho más próspero, en el que, por la investigación que llevan a cabo, los protagonistas acuden a sofisticadas tiendas de mascotas, lo que demuestra el lujo que se desprende del cuidado de los animales. De hecho, el paseo de Gràcia es una de las vías que más le gustan a la narradora: “sin duda la avenida más elegante de Europa: amplia, imponente, serena a pesar de ser la espina dorsal de la ciudad” (Giménez Bartlett 2007: 115).

Gràcia es un barrio que suele estar presente en las novelas de Giménez Bartlett, porque representa el lugar en el que viven las clases acomodadas. La narradora explica el proceso de gentrificación que se ha llevado a cabo en este barrio, en el que, según cuenta, las clases trabajadoras que allí habitaban han sido progresivamente sustituidas por ciudadanos que pueden afrontar el alto precio de los pisos. Además, Gràcia se ha convertido también en zona de ocio nocturno, lo que ha contribuido a que la juventud acuda al barrio para divertirse.

El barrio de Gràcia ocupa una extensión considerable del centro de Barcelona. Era hace años un lugar donde vivía gente trabajadora, que ha ido reconvirtiéndose gracias al lugar privilegiado que ocupa en la ciudad. Aún hoy en día sus habitantes naturales son personas mayores, pero en los últimos tiempos, los pisos se han revalorizado extraordinariamente, y sin perder su aspecto exterior popular y *demodé*, se han reformado y vendido a ciudadanos de todo tipo. El signo distintivo de la zona es, sin embargo, el imperio de la juventud. Los jóvenes acuden allí para divertirse. (Giménez Bartlett 2007: 99)

Algunas de las calles del barrio sirven de vivienda para personajes que pertenecen a las clases media y alta, por lo que la simple mención de la vía posibilita que el lector la relacione con un determinado estilo de vida. Por lo general, la escritora no suele incidir, más que en casos aislados como la cita anterior, en la recreación de la historia y de las condiciones de vida de esas zonas, por lo que el tipo de barrio y la población que predomina en él debe ser sobreentendido por el lector a partir de la caracterización de los personajes y de las nociones que pueda tener de la ciudad.

Lo mismo sucede con los barrios populares, que no están representados con un excesivo detallismo, sino que se presentan, en la mayoría de las ocasiones, como marco que permite situar ciertas acciones y poder retratar a los personajes que allí habitan. En *Ritos de muerte*, por ejemplo, las tres primeras violaciones que investiga Petra Delicado se producen en zonas humildes de la ciudad, como Trinitat o Verneda, lo que permite configurar a esas víctimas como pertenecientes a las clases bajas. No obstante, la cuarta chica violada es de clase alta y vive en un barrio elegante, lo que frustra las teorías de Garzón acerca de la preferencia social del violador por sus víctimas.

Es *Día de perros* la novela que posiblemente mejor ilustre las diferencias sociales que tienen lugar en la ciudad, pues en ella, por la investigación que se lleva a cabo, los protagonistas deben visitar a personajes de clases sociales muy diferentes. No es algo exclusivo de esta novela, pues Petra, como policía, se debe relacionar con todo tipo de personas durante los casos de los que se ocupa,

pero sí que en *Día de perros* parece que el espacio está un poco más atendido que en el resto de las obras que componen la saga.

Así, por ejemplo, la narradora describe brevemente uno de los barrios de población trabajadora de la ciudad:

El Carmelo es un extraño barrio obrero de Barcelona. Abigarrado en una colina, sus calles estrechas hacen pensar en la estructura de un pueblo. A pesar de su extrema modestia, resulta más acogedor que esos descampados de las afueras donde bloques inmensos se alinean, ordenados y muertos, junto a las vías del tren o la autopista. (Giménez Bartlett 1997: 15)

En *Nadie quiere saber*, la última novela hasta el momento –pues *Crímenes que no olvidaré* es una recopilación de relatos–, Giménez Bartlett incorpora otra de las escasas referencias a la historia de Barcelona, centrada esta en el barrio de El Borne. La descripción de esta zona permite al lector conocer su pasado y la transformación que ha sufrido:

En el barrio de El Borne se encontraba antiguamente el mercado de abastos de Barcelona. Cuando éste fue trasladado fuera de la ciudad, el lugar permaneció unos años en estado de abandono hasta que el Ayuntamiento decidió rehabilitarlo, en la estela del Covent Garden de Londres. Ahora está lleno de restaurantes, boutiques a la última, galerías de arte y tiendas de diseño en general, todo al puro estilo neoyorkino, el colmo de la modernidad. Los pisos de la zona han triplicado su precio. A medida que los ancianos que los ocupaban van muriendo, la especulación hincó el diente en sus viejas viviendas y las remozó. Pero así es como progresan hoy en día las ciudades: se renuevan los edificios y a las personas se las deja morir. (Giménez Bartlett 2013: 54)

La narradora critica la especulación que expulsa a la población que habitaba en el barrio debido al aumento del valor de los pisos. La autora vuelve a referirse a la gentrificación (Glass 1964) que se llevó a cabo en El Borne, donde los establecimientos evolucionan de los antiguos locales tradicionales a sofisticadas tiendas, acordes al nivel económico de los nuevos inquilinos del barrio.

También en esa misma novela, en la que parece que hay mayores alusiones a la ciudad, Petra Delicado escucha los elogios a Barcelona del juez que lleva el caso en Roma. La inspectora no comparte la misma opinión de los espacios que este personaje idealiza, pues cree que el centro de Barcelona ha dejado de pertenecer a los ciudadanos y es ocupado por los turistas: “Me privé de decirle que manadas de turistas habían convertido aquel paseo y todo el centro de Barcelona en un lugar intransitable y que, bordeando las aceras de las Ramblas había ahora tiendas de *souvenirs* y locales de *fast food*” (Giménez Bartlett 2013: 146). Se trata de la configuración de la ciudad como un parque temático, que presenta una imagen que el visitante ya conoce previamente y donde los locales mantienen un aspecto homogeneizado, con marcas multinacionales que se encuentran en cualquier urbe (Amendola 2000: 211).

Por lo tanto, y salvo algunas de estas referencias que suelen centrarse en los aspectos sociales de la ciudad, Barcelona aparece sin sus elementos identitarios en la saga protagonizada por Petra Delicado. La urbe no resulta reconocible, pues escasean las descripciones y la visita a lugares emblemáticos: la Barcelona de Giménez Bartlett no se corresponde con la imagen turística que ha creado la ciudad.

6. 5. 2. Barcelona para una inspectora

Petra Delicado es la protagonista más importante de la narrativa criminal en España, debido a la trascendencia que ha tenido el personaje a nivel internacional y al número de obras publicadas hasta el momento. Su referente más inmediato es Lònia Guiu, ya que ambas trabajan en Barcelona, ciudad en la que viven las autoras, aunque ninguna de ellas haya nacido allí.

Resulta interesante analizar el espacio en función del género, pues la ciudad que configura Giménez Bartlett, al contrario que la de Oliver, no es tan hostil con las mujeres. En las novelas protagonizadas por Petra Delicado la urbe

no aparece tan beligerante para las mujeres como en las de Lònïa Guiu, aunque en algunos casos las mujeres son las víctimas de la obra.

Petra, al contrario que Lònïa, no tiene que conquistar la ciudad, puesto que ella ya ha conseguido una buena posición social, primero como abogada y después como policía. Es por ello tal vez por lo que Godsland (2002a; 2007) se ha referido a ella como un personaje postfeminista¹¹⁰, aunque en no pocas ocasiones la inspectora se enfurece por las conductas que ella considera machistas.

La protagonista no necesita conquistar la calle a través de la conducción casi temeraria de su vehículo, como hacía Lònïa, porque Petra, como representante de las fuerzas de seguridad del Estado, ya es una mujer con poder que no necesita reivindicar su lugar en la ciudad, pues ella ya ha logrado hacerse con el suyo.

No obstante, hay dos espacios que resultan muy interesantes, como ocurría en la saga de Oliver, por la configuración de una mujer como protagonista. Estos son la casa, espacio tradicionalmente relacionado con el sexo femenino, donde quedaba relegado (Mejía Ruiz 2010a); y la comisaría, un lugar dominado por los hombres y en el que la entrada de la mujer se produjo muy recientemente¹¹¹. Son, por tanto, los espacios estables de Petra Delicado, aquellos que son empleados recurrentemente durante la saga (Balló y Pérez 2005: 35).

La casa de Petra Delicado aparece como un espacio protagonista en *Ritos de muerte*, ya que la inspectora lo presenta cuando prácticamente se acaba de mudar. Tras dos matrimonios fracasados, Petra se ilusiona con una nueva casa,

¹¹⁰ Yang (2010: 597-598) también analiza el postfeminismo en la obra de Giménez Bartlett.

¹¹¹ En 1979, la Policía Nacional, por entonces Cuerpo Superior de Policía, incorporó por primera vez a cuarenta y dos inspectoras. En los siguientes años se fue incrementando paulatinamente el número de mujeres que ingresaban en la Policía hasta alcanzar las 6881 agentes en 2010, en torno al 11% del total de miembros. Estos datos pueden consultarse en diversas noticias al respecto: <http://www.20minutos.es/noticia/639303/0/mujeres/policia/nacional/>
<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/02/espana/1259757172.html>

donde puede comenzar de cero y disfrutar de la independencia que anhelaba y de la soledad que en muchas de las novelas reivindica, aunque a veces se contradiga y necesite la presencia de otra persona, una de las razones por las que se casa por tercera vez. En esta primera novela, la vivienda desempeña un papel relevante, pues “Delicado is looking for balance and tranquility, a place to nest, and the garden symbolizes her need to give life as well as return to nature” (Thompson-Casado 2002: 75). La nueva casa está situada en Poble Nou, cuando el barrio todavía estaba poblado de naves y almacenes:

Algún tiempo después de mi segunda separación me empeñé en encontrar una casita con jardín en la ciudad. Un objetivo difícil, pero lo logré. Era algo más que un capricho, quise pensar. Demasiados años de apartamentos con muebles funcionales y gran congelador. Se me presentaba la oportunidad de vivir sola en un lugar tranquilo, lo cual debía ser considerado como otra ocasión de cambiar. La casa estaba en un barrio, Poble Nou, no muy apartado del centro. Alrededor había otras casas tan antiguas y decrepitas como la que compré, flanqueadas por un montón de naves industriales, de empresas de transportes y cocheras de autobuses. Un paisaje bastante desolado, por mucho que se hubiera intentado renovar el barrio. Sin embargo, en domingo los portones de las empresas cerraban, los camiones desaparecían y se respiraba una inusitada tranquilidad. (Giménez Bartlett 1996: 7)

Como se narra al inicio de *Día de perros*, una vecina le dice a Petra que su actual vivienda tenía antaño un uso un tanto peculiar: “mi actual casa de Poble Nou había sido en tiempos un burdel” (Giménez Bartlett 1997: 9). De este modo, la inspectora redescubre el lugar y camina por su casa intentando adivinar su organización cuando era un prostíbulo, sin ser capaz de intuir nada sobre su pasado. Así, la vivienda es contemplada con otros ojos, aunque el interés de la inspectora por la noticia poco dura, pues de nuevo se sumerge en la rutina de otra nueva investigación.

La adquisición de una nueva vivienda ha sido relacionada con el intento de habitar un nuevo Edén alejado de las normas del patriarcado. La casa “is best understood within the context of the abandoned Eden. The detective has

fled the patriarchal garden, and her decision to buy a house is her first recorded attempt to construct a new garden" (Paul 2009: 102).

Petra parece cumplir con los cánones tradicionales y, al contrario que Lònía, que pasaba muy poco tiempo en casa, quiere hacer de su nueva vivienda un auténtico hogar en el que descansar de la agobiante rutina y cuidar del jardín. No obstante, este planteamiento idílico pronto se trunca y la imagen mitificada de su casa desaparece en invierno, cuando sufre las inclemencias del frío:

Por supuesto, la impresión idílica inicial que experimenté con la vivienda pronto se vio desvanecida. Las cañerías se helaron y comprobé que tener un hábitat aislado no es siempre el colmo del placer. El pequeño patio que había logrado sacar a flote no se libró de una zozobra total. Los geranios se secaron y la tierra presentaba un aspecto apelmazado y duro, su superficie cubierta de escarcha. Imágenes tristes. (Giménez Bartlett 1996: 9)

Petra es incapaz de hacer de su casa el hogar acogedor que ella esperaba. Ese espacio, que tradicionalmente ha sido propio de la mujer, en el caso de la inspectora se convierte en un suplicio –divertido para los lectores– porque no consigue sentirse a gusto en su vivienda. Parece que todo le va mal y las ilusiones que se había hecho sobre su casa pronto parecen imposibles de cumplir, como el jardín, cuyos geranios es incapaz de cuidar y tiene que ser Pepe, su segundo ex marido, el que los atienda, o su intención de cocinar platos elaborados, pues en muchas ocasiones se tiene que consolar comiendo alimentos precocinados.

En esa primera novela, las complicaciones de la investigación dificultan que la inspectora pueda pasar mucho tiempo en casa, por lo que, cuando llega a esta, no se siente cómoda, sino extraña: "Mi propia casa me resultó tan ajena como un refugio nuclear o una plataforma petrolífera" (Giménez Bartlett 1996: 177).

Petra, como Lònia, detesta las labores del hogar, y por eso tiene contratada a una asistente –que va cambiando a lo largo de las novelas¹¹²– para que se ocupe de esos trabajos. De este modo, la inspectora también antepone su profesión al cuidado de su vivienda y, por tanto, rechaza los estereotipos tradicionales.

Con el paso del tiempo, la inspectora logra hacer de su casa un verdadero hogar, en donde después de un duro día en la comisaría se puede relajar cocinando, disfrutando de un baño, escuchando música clásica o leyendo un libro. Es entonces cuando su vivienda se convierte en un espacio acogedor que puede sentir como propio y no aquel que le resultaba extraño después de una ardua jornada de pesquisas. La casa es por fin “el lugar donde se puede estar a salvo y a gusto” (Yang 2010: 598). De este modo, la inspectora logra dominar el espacio tradicionalmente asociado a la mujer, tal y como lo siguen interpretando muchos de los personajes –a partir de una concepción, sin duda, machista–, pues, como le señala Garzón, “los hombres estamos acostumbrados a que sea la esposa quien pasa más tiempo en el hogar” (Giménez Bartlett 2013: 117).

La casa, como es frecuente en la novela criminal y como sucedía en la saga de Pepe Carvalho, es transgredida, ya que los malhechores entran en ella en *Día de perros*. A pesar de ser espacio de protección, la vivienda del protagonista es constantemente allanada en las obras del género, lo que demuestra la peligrosidad del caso que investiga el detective y la fragilidad no solo de la casa, sino de la ciudad entera, que está amenazada constantemente por las acciones de los criminales.

Petra Delicado llega a su casa y descubre que los ladrones han destrozado su casa:

¹¹² De hecho, una de ellas tiene un papel relevante en una de las obras como miembro de una organización criminal, por lo que termina detenida. Como ya indicábamos, Petra demuestra no tener mucho olfato con las personas con las que se relaciona, a pesar de tener el enemigo en casa.

Encontré la puerta reventada. El salón estaba indescritiblemente desordenado, habían sacado los libros de las estanterías, tirado los cojines al suelo, abierto los cajones. Corrí al dormitorio para encontrarme con una escena similar. De la mesilla de noche habían desaparecido las pocas joyas que tenía. Lancé mi bolso contra la cama. Menté a todos los demonios en voz alta. (Giménez Bartlett 1997: 234)

Como la inspectora descubre al final, es una mujer sola la que entra en su casa para robar una libreta que incriminaba a su marido en el caso del que se ocupa Petra. Esa mujer mata a Espanto, el perro que había adoptado la inspectora en esa novela y que pertenecía a la víctima del asesinato que investiga, por lo que este episodio recuerda a *Los mares del Sur*, de Vázquez Montalbán, en el que también unos delincuentes se colaban en la casa del detective y asesinaban a su perra Bleda.

No es el único ejemplo en el que la casa de Petra aparece como un lugar poco seguro, pues, en *Un barco cargado de arroz*, la inspectora es agredida de noche justo cuando se disponía a entrar en su vivienda. Dos *skins* atacan a la protagonista porque ella había abusado de su poder durante un interrogatorio con uno de ellos y, aunque los agresores no llegan a entrar en la casa, es en frente de la puerta donde recibe la paliza. La inspectora lamenta no poder llegar a su vivienda: “Pensé que iba a morirme allí, y me acometió la absurda idea de que era una pena, dos pasos más y podría haber muerto dentro de mi propia casa y no sola en la noche, como un perro sin dueño” (Giménez Bartlett 2004: 128).

Petra ya siente la casa como un espacio propio y por eso desea que su muerte sea allí, en vez de en la calle, a la intemperie. La preferencia por la vivienda ilustra que esta se ha convertido ya en un lugar íntimo para la inspectora.

A lo largo de la saga, la inspectora “has an unusual number of temporary houseguests” (Molinaro 2009: 74). Es relativamente frecuente que Petra deba acoger en su casa a algunos personajes, como sucede con su hermana Amanda –

que ha sido engañada por su marido con una enfermera– en *Muertos de papel* o con el subinspector Garzón en *Un barco cargado de arroz*, novela en la que su hijo Alfonso llega a Barcelona con su novio, lo que incomoda bastante al policía, pues muestra una actitud homófoba. El subinspector cede a su hijo y a la pareja de este su apartamento y pretende buscar un hotel, pero Petra le ofrece su casa para quedarse el tiempo que dure la estancia de Alfonso Garzón en Barcelona.

La presencia de Garzón en la casa de Petra da lugar a algunas situaciones un tanto cómicas que desesperan a la protagonista: el subinspector se queda en la casa de ella justo cuando Petra comienza una relación con el psiquiatra Ricard Crespo. Garzón y Crespo no se conocen y se encuentran casualmente por la noche en la casa, cuando el psiquiatra se iba: el subinspector, asustado, saca la pistola, pensando que es un ladrón. Petra tiene que explicar el hecho confuso y conseguir que Garzón permita que Ricard se vaya.

Este episodio, bastante cómico, no es el único que protagonizarán estos dos personajes, pues ambos, en presencia de Petra, discuten por cuestiones absurdas, por lo que la protagonista interpreta que se debe a la actitud machista de los dos varones, que luchan por ser el hombre de la casa. Petra, que no aguanta este tipo de escenas, abandona su casa y va a dar una vuelta por la ciudad: la protagonista se marcha de su hogar para no soportar las disputas entre Ricard y Garzón, por lo que el espacio, su propia vivienda, comienza a resultarle un poco incómodo.

También la casa de Petra será en esa novela el lugar en el que organizan una pequeña fiesta con motivo del regreso de Alfonso Garzón y su novio a Estados Unidos, para la cual incluso contratan un catering. Son pocos los invitados, pero el encuentro resulta desastroso para los dos policías, pues el subinspector sigue sin aceptar la homosexualidad de su hijo, lo que provoca situaciones incómodas, y Petra contempla celosa cómo Ricard observa a la policía Yolanda, mucho más joven y atractiva que ella. Para colmo, la inspectora debe abandonar su casa y su propia fiesta por el descubrimiento de un cadáver

que está relacionado con el caso que investigan, por lo que no puede disfrutar de la celebración, que termina siendo una decepción absoluta. La casa, pues, fracasa como lugar de encuentro social, no por sí misma, sino por los problemas personales y profesionales de los protagonistas.

Tras la tercera boda de la inspectora, al final de *Nido vacío*, su nuevo marido se muda a la casa de Petra, que deja de ser ese espacio en el que disfrutaba de la soledad para convertirse en uno conyugal. Marcos Artigas, su esposo, tiene además cuatro hijos de dos matrimonios anteriores, por lo que estos acudirán con frecuencia a la casa de Petra, donde incluso se quedan a dormir. Petra, que no tiene hijos, comprueba cómo en muy poco tiempo su casa, aquella que se presentaba como un lugar incómodo en *Ritos de muerte*, es ahora familiar, hecho al que se tiene acostumbrar poco a poco.

En algunas de las investigaciones, sobre todo cuando estas no parecen tener un pronto final, la casa es utilizada por Petra como un espacio más de trabajo: su vivienda se convierte en un despacho informal en el que puede revisar con Garzón los documentos del caso para buscar nuevas estrategias. Lejos de la comisaría, los policías pueden repasar con calma el trabajo realizado mientras comen o toman alguna bebida.

También se convierte la casa en un espacio mixto, entre laboral y personal, cuando invita a Malena Puig, una de las personas cercanas al círculo íntimo del hombre asesinado en *Nido vacío*. Petra siente especial admiración por esa mujer, lo que provoca que Garzón le reproche que está siendo subjetiva con ella. La inspectora, en ocasiones, se comporta con Malena más como una amiga que como una policía, por lo que, cuando la invita a su casa, le preocupa la opinión que pueda merecer su vivienda: “La vida en «El Paradís», la visión de aquellos jóvenes matrimonios bien instalados, me habían despertado un curioso deseo de normalidad social, justamente el tipo de normalidad que durante toda mi vida siempre desprecié, aquel del que hice incontables esfuerzos por huir” (Giménez Bartlett 2002: 236).

A pesar de ser una mujer liberada y de no atender muchas veces a las convenciones sociales, cede en esta ocasión obnubilada por la aparente vida maravillosa que lleva Malena, casada con un abogado de éxito y con una hija pequeña por la que la inspectora siente especial predilección.

La impresión que le causa la casa de Petra a Malena es bastante positiva, debido a las ideas preconcebidas que tenía este personaje de la vivienda de un policía:

—¿Creía que todos los policías vivíamos en pisos cutres llenos de periódicos atrasados?

—No, pero... —Se echó a reír—. Bueno, sí, algo por el estilo. Es por culpa de la televisión y de las novelas de intriga. Además, como usted siempre lleva una gabardina bastante arrugada... (Giménez Bartlett 2002: 237)

Por lo tanto, la casa cumple distintas funciones y evoluciona a lo largo de la saga que protagoniza Petra Delicado, pues de ser un espacio un tanto inhóspito se convierte en un hogar familiar.

La comisaría es otro lugar en el que la inspectora pasa bastante tiempo y donde el hecho de ser mujer influye en la valoración de su trabajo, sobre todo en las primeras novelas. En *Ritos de muerte*, como ya señalamos, Petra Delicado aparece como una inspectora que trabaja en el Departamento de Documentación. Es la escasez de efectivos lo que produce que el comisario les encargue a ella y al subinspector Fermín Garzón, recién llegado de Salamanca, el caso de un violador que actúa en Barcelona.

Petra Delicado se encuentra de este modo ante su primera investigación importante, lo que supone un mayor reto por ser mujer: “como mujer su esfuerzo también debe duplicarse: en primer lugar, ganarse el respeto de su subordinado; en segundo, demostrar que está igualmente preparada para alcanzar la resolución del enigma” (Encinar 2004: 25). Como en el caso de Lònia Guiu, el cargo de la inspectora, superior al de Garzón, “invierte la prototípica relación de géneros que caracteriza la novela negra masculina” (Pérez 2005: 59).

La comisaría es un lugar que tradicionalmente ha pertenecido al hombre, ya que, como comentamos, la presencia de la mujer ha sido bastante tardía y en la actualidad apenas componen el 11% del total de los policías en España. Es por ello que en la primera novela, publicada todavía en la década de 1990, Petra Delicado es consciente de que su trabajo está muy poco valorado y por eso queda relegada a funciones de documentación. Mientras a los hombres, por el mero hecho de ser policías, ya se les presupone su eficiencia, a las mujeres se les exige demostrar su profesionalidad a cada momento.

Además, Garzón, un hombre conservador y de mentalidad anticuada, no acepta de buen grado que su superiora en la investigación sea una mujer. El subinspector muestra muchas reticencias y se invierten los papeles tradicionales, pues es el hombre el que cuida su lenguaje y evita decir palabras malsonantes o groseras, mientras que la inspectora utiliza un léxico y unas formas de actuar toscos (Rodríguez 257-258), lo que incomoda bastante a Garzón, nada acostumbrado a tratar con mujeres así. De hecho, el subinspector expresa la visión que tiene de estas como seres idealizados, una concepción que choca frontalmente con el pensamiento y la manera de ser de la protagonista. Fermín Garzón “desaprueba del [*sic.*] desempeño profesional de Petra como detective; sus razonamientos nacen de una fuente de discriminación sexual que el anticuado subinspector ejerce inconscientemente” (Ugaz 2005: 33).

El padre de la última chica violada en *Ritos de muerte* es el que expone su desconfianza sobre la eficiencia de Petra Delicado. Se trata de un personaje de clase alta, el arquitecto Masderius, que minusvalora a la inspectora por el simple hecho de ser mujer: “—¡No me diga lo que tengo que hacer! En realidad no sería necesario leer lo que dicen los periódicos, basta con mirarlos a ustedes, una mujer y un viejo, ¿es eso todo lo que puede ofrecer la policía al ciudadano?” (Giménez Bartlett 1996: 82). Aunque este discurso lo expresa tras experimentar una desgracia tan dolorosa como la violación de una hija, Masderius representa a una parte conservadora de la sociedad que no considera

que las mujeres estén capacitadas para realizar ciertos trabajos: es la visión retrógrada que defiende un sector de la población y que Giménez Bartlett refleja de forma crítica en sus novelas. De hecho, ante la falta de avances en el caso, la pareja protagonista es relegada de la investigación, pero la inspectora protesta ante las instancias superiores, que le devuelven la responsabilidad de encontrar al violador.

Petra Delicado es un personaje duro que no duda en emplear su poder en ciertas ocasiones para conseguir sus propósitos. A pesar de la desconfianza que despierta una mujer en la comisaría, la inspectora se hace fuerte en la sala de interrogatorios. Así, en *Ritos de muerte*, y para sorpresa de su compañero Garzón, Petra decide despachar rápido a un hombre que falsamente se confiesa autor de las violaciones. Ante la certeza de que está mintiendo, la inspectora lo obliga a bajarse los pantalones y los calzoncillos para comprobar sus genitales, lo que avergüenza al falso culpable, que reconoce que estaba mintiendo. Garzón se muestra contrario a este tipo de técnicas, ya que considera que la inspectora se aprovecha de su condición de mujer, comentario este que enfada a Petra (Ugaz 2005: 36). La protagonista sabe que para que tanto compañeros como sospechosos la respeten y tomen en serio su posición debe mostrarse inflexible y actuar sin contemplaciones.

La sala de interrogatorios vuelve a aparecer como el lugar en el que la inspectora abusa de su poder en *Un barco cargado de arroz*. En esta novela, los policías interrogan a un *skin*, sospechoso del asesinato del vagabundo que investigan, y Petra Delicado golpea al joven e incluso le introduce la pistola en la boca. La protagonista quiere dejar claro quién es la que manda, aunque para ello se salte el reglamento: sabe que como mujer debe emplear métodos nada ortodoxos para imponer respeto ante los sospechosos. Estas técnicas han sido mal valoradas por la crítica feminista (Godsland 2002a; 2007), que considera un error que Petra Delicado adopte las actitudes violentas propias de los protagonistas masculinos de la novela criminal.

La inspectora, con el paso del tiempo, va siendo cada vez más respetada como policía, pues incluso desde *Ritos de muerte* “evoluciona a lo largo de la novela, desarrollando una mayor confianza y seguridad que reemplazan su autocuestionamiento e inseguridad iniciales” (Ugaz 2005: 38). Las discusiones con el comisario Coronas suelen ser frecuentes, sobre todo por los informes que siempre le solicita su superior y que a Petra le resultan tan tediosos de cumplimentar. De todos modos, Coronas valora positivamente la tenacidad de la inspectora, que consigue a través de la constancia resolver los crímenes que investiga. También son recurrentes los enfrentamientos por el uso de expresiones machistas, hecho que la inspectora le reprocha a su superior. No obstante, en la comisaría, y tras la resolución de sus primeros casos, Petra trabaja con el resto de sus compañeros en general en buena sintonía, más allá de lo insoportable que le resulta a veces la agente Sonia o algún desencuentro esporádico con otro policía, por lo que su entorno de trabajo puede calificarse como satisfactorio.

El edificio no merece una especial atención para la protagonista, pues no es más que su lugar de trabajo, un espacio cotidiano. Sin embargo, para otros personajes la comisaría no es un lugar común, sino que impone bastante respeto, sobre todo a los que son sospechosos de crímenes o delitos. Para personas que no están acostumbradas al ambiente policial, la comisaría puede ser un espacio agobiante –como para las monjas que acuden a ver a Petra en *El silencio de los claustros*– o atrayente –como para los hijos de Marcos Artigas, que disfrutaban de la visita guiada que les prepara el subinspector, también en esa misma novela.

La comisaría en la que trabaja la pareja protagonista sirve de comparación con la que visitan en Moscú, la de Alexander Rekov. La zona en la que se sitúa y el aspecto de los despachos hace que el inmueble ruso sea bastante deprimente:

Estaba en el centro, en una calle desangelada y gris donde la nieve se amontonaba en los sucios bordillos. Sólo con una mirada, Garzón y yo intercambiamos una primera información evidente: comparado con aquello nuestro departamento de Barcelona era el Taj-Mahal. Muebles viejos, archivos polvorientos, paredes desconchadas... Todo era muy amplio sin embargo, cualidad característica de los países grandes en los que los espacios participan de un cierto gigantismo perceptible. (Giménez Bartlett 1999: 169)

La comisaría, por lo tanto, es un espacio que comienza siendo hostil para Petra por ser una mujer, pero en el que pronto demuestra su valía y consigue el respeto de sus compañeros. Es, junto a la casa, un lugar un tanto incómodo al comienzo, pero que va logrando hacer suyo: la inspectora conquista estos dos espacios, que simbolizan el intento de conciliar la vida personal y profesional, lo que en algunas ocasiones resulta muy difícil por la magnitud de los casos que investiga. A pesar de ello, como mujer logra su independencia en la vida personal –aunque después vuelva a casarse– y triunfar en su trabajo, en un ámbito que ha sido durante mucho tiempo únicamente para los hombres.

6. 5. 3. Barcelona y los espacios de la ciudad criminal

El hecho de que las novelas de Giménez Bartlett se adscriban claramente al género criminal propicia la aparición de una serie de espacios que están conformados como escenarios del crimen.

Entre ellos, sobresalen los que tienen lugar en la calle, generalmente de noche, cuando los criminales pueden aprovechar la oscuridad que propicia el anonimato. De este modo, calles y callejones poco transitados se convierten en los espacios ideales para cometer violaciones, como en *Ritos de muerte*, y asesinatos, como en esa misma novela, o en *Un barco cargado de arroz*, cuando los sicarios matan a Flores –uno de los personajes implicados en la trama que se desarrolla en la obra– e intentan llevarse el cadáver en la calle Balmes.

Giménez Bartlett muestra una especial predilección por los lugares vacíos de la ciudad, por las antiguas ruinas o los solares sin construir, ya que se

presentan como espacios idóneos para perpetrar un crimen sin testigos, para mantener a una persona secuestrada o para esconderse temporalmente de la policía. De esta manera, en la saga aparecen numerosos almacenes abandonados, como el lugar en el que los miembros de la secta raptaron y ataron al agente Palafolls –situado en Gràcia, en la calle de la Perla número 16–, en *Mensajeros de la oscuridad*, o donde se esconden los culpables del crimen del monje, en *El silencio de los claustros*. Asimismo, las peleas de perros que se organizan en *Día de perros* tienen lugar en espacios desiertos, donde no pueden localizarlas la policía ni los ladridos alertar a los vecinos. También es frecuente la presencia de descampados, como en los que viven los vagabundos a los que los protagonistas interrogan en *Un barco cargado de arroz*: los solares sin construir y las casetas de obras son el hogar improvisado de la gente que no posee una vivienda.

Petra, durante la investigación, idealiza este modo de vida, pues considera que la carencia de propiedades es “an enviable freedom” (Molinero 2009: 87). La inspectora equipara la libertad más pura a no tener que depender de un determinado modo de vida basado en la casa y el trabajo. Sin embargo, la narración de estos espacios demuestra que se trata de lugares deshumanizados, habitados por personajes marginales que proceden de otros países o que han caído en adicciones al alcohol o a las drogas.

Aunque la Barcelona a la que pertenece Petra no es la de la miseria y la marginalidad, la inspectora demuestra saber desenvolverse muy bien en esos ámbitos y reconoce los cambios que se producen en ellos: “El submundo de las ciudades cada vez se vuelve más duro, más salvaje” (Giménez Bartlett 2007: 73). Por ello, la crítica ha destacado el conocimiento de estas zonas que posee la protagonista y el retrato verosímil que consigue Giménez Bartlett a través de la reproducción de los ambientes y de la oralidad:

The author demonstrates within her detective texts an intimate and sympathetic understanding of the Barcelona of the marginalized, the delinquent, and the dispossessed –among whom Petra Delicado has, inevitably, to carry out her investigations– and a keen familiarity with the language deployed by both the police and the criminal fraternity. (Godsland 2007: 37)

La ciudad es peligrosa sobre todo por la noche, cuando hay menos gente por las calles y los delincuentes pueden actuar impunemente. Estos espacios solitarios, carentes de testigos, proporcionan a los criminales el anonimato que las ciudades modernas pueden generar (Martín Cerezo 2009: 31; Viñas Piquer 2009: 451). Son, por lo tanto, lugares inseguros en los que cualquiera puede convertirse en víctima, como se demuestra en *Ritos de muerte*, novela en la que las muchachas violadas son escogidas prácticamente por azar.

Además de estos espacios propicios para el crimen, escenarios propios de las novelas clásicas del género, Alicia Giménez Bartlett configura otros que resultan especialmente interesantes por su escasa frecuencia en la novela criminal o por la caracterización de los mismos.

El primero de los que vamos a analizar es donde sucede el crimen que desencadena la investigación que se narra en *Serpientes en el paraíso*: en una urbanización de Sant Cugat para gente de clase media-alta, llamada El Paradís, asesinan en la piscina a Juan Luis Espinet, un abogado joven de éxito. El barrio, como su propio nombre indica, está concebido como un lugar paradisiaco, para el descanso, una zona privilegiada lejos del bullicio de la ciudad solo para los ciudadanos que gozan de un buen nivel socioeconómico. El Paradís es una “American-style development characterised by a uniform homogeneity in class, race, and age” (Vosburg 2005: 26). La inspectora idealiza este espacio y reflexiona sobre las decisiones que ha tomado en su vida, en las que ha primado su carrera profesional frente a su ámbito familiar: “Petra in particular is drawn to the possibilities offered by motherhood and domesticity, as she laments lost opportunities and revisits the limitations of her career decision” (Molinero 2006: 73).

Petra comprueba lo tranquila que es la urbanización especialmente las mañanas de los días laborables, cuando las personas que trabajan se han ido ya a la ciudad. Con piscina y jardines, la zona aparece como un contraste agradable frente a la estresante urbe:

En *Serpientes en el paraíso*, la acción se centra en las urbanizaciones periféricas de Barcelona a donde han huido las familias jóvenes de clase media para evitar, no solo el aumento del precio de la vivienda en el centro de la ciudad, consecuencia de los proyectos de re-urbanización, asociados a los Juegos Olímpicos de 1992 y la consiguiente sobrevaloración de la propiedad céntrica que iba en aumento hasta fechas recientes, sino también otros problemas urbanísticos como la contaminación, los delitos, el ruido, etc. Empotradas detrás de sus verjas vigiladas, estas familias se creen a salvo del ruido y del desorden público que reina en el centro. (Vosburg 2011: 285)

El grupo de amigos al que afecta el crimen está formado por tres parejas jóvenes que viven en la urbanización y que aparentan tener una vida perfecta, algunos con hijos, y éxito en el terreno laboral. Sus vidas parecen estupendas y envidiables, buenos profesionales que disfrutan de una vida acomodada y pueden permitirse ciertos lujos, como jugar al golf o ir a exclusivas clínicas –por ejemplo, en la que aborta Rosa, la mujer de Mateo Salvia.

La posición de esos personajes en algunos casos viene de familia, ya que los padres de la viuda, Inés, viven en un amplio piso en la calle Balmes, propio de la burguesía, y es allí, en el hogar familiar, donde se refugia la mujer tras el crimen de su marido.

El asesinato de Espinet demuestra que las vidas perfectas que llevan estos amigos que viven en El Paradís no son más que una apariencia: todos esconden demasiados secretos. Uno de los primeros descubrimientos que hace la inspectora, que este grupo consumía cocaína en pequeñas dosis para divertirse, parece insignificante en comparación con otras cosas ocultas. Son las infidelidades el motor de la trama y la causa del crimen, pues la pareja protagonista pronto descarta otros móviles, como los relacionados con motivos

laborales. De este modo, Petra consigue saber que esos matrimonios que parecían modélicos estaban basados en mentiras y falsas apariencias, pues la víctima mantenía relaciones sexuales con las otras dos mujeres del grupo de amigos: la traición y la infidelidad son, pues, las serpientes que pueblan El Paradís y que sirven de título, en esa imagen bíblica, para esta novela.

El espacio más original que emplea Giménez Bartlett como escenario del crimen es sin duda el convento, en *El silencio de los claustros*. Si Andreu Martín y Jaume Ribera situaban el secuestro de una monja en este lugar, Giménez Bartlett va más allá y lo configura como un lugar de muerte. La transgresión es máxima, pues se trata de un espacio religioso, dedicado al culto, cargado de paz y espiritualidad. Además, las monjas que viven allí son mujeres que difícilmente se podrían defender ante un ataque violento, por lo que el crimen resulta todavía más reprochable y alarmante.

El referente más claro de la obra de Giménez Bartlett es *Il nome della rosa*, de Umberto Eco, novela ambientada en la Edad Media en la que los asesinatos suceden en una abadía. El monasterio, espacio para la paz y la oración, se convierte en el escenario de varios crímenes. El gran éxito de la obra de Eco, que fue adaptada al cine en 1986 –dirigida por Jean-Jacques Annaud–, posibilitó que el monasterio fuera otro lugar más –muy peculiar y sorprendente– del género criminal.

En la novela de Giménez Bartlett, aunque el crimen se produce en un convento, la víctima es un monje, el hermano Cristóbal, pues estaba restaurando la momia medieval de fray Asercio de Montcada, que fue robada tras el asesinato. A partir de este hecho se muestra la actividad económica del convento, que se sustenta principalmente a través de donaciones, aunque las visitas turísticas que permiten contemplar la momia y algunos objetos artísticos que se conservan allí suponen una importante fuente de ingresos. La investigación de la pareja protagonista se orienta, por lo tanto, a encontrar al culpable y a la momia desaparecida.

Antes de la publicación de *El silencio de los claustros*, Petra Delicado ya había manifestado su predilección por los conventos, llegando incluso a plantearse cómo sería su vida en uno de ellos: “Un convento es un lugar selecto, aislado, anacrónico, elegante en cierto modo” (Giménez Bartlett 2007: 83). No sería nada descabellado pensar que la escritora ya estaba sopesando utilizar este espacio como escenario del crimen en una de sus novelas.

En *El silencio de los claustros* predomina el tono elogioso hacia el convento, pues, como le dice la madre Guillermina a Petra: “En el interior de los conventos hay paz, inspectora” (Giménez Bartlett 2009: 16). En efecto, ciertos aspectos son ensalzados, como la tranquilidad, la soledad o la posibilidad de estudiar los libros de la biblioteca. No obstante, Petra también subraya la negación de los placeres terrenales, sin duda lo que a la inspectora más le cuesta entender del modo de vida monacal.

A pesar de la buena impresión que tenía del convento, sus repetidas visitas durante el transcurso de la investigación producen que su visión del lugar vaya cambiando, hasta llegar a afirmar que “traspasar aquella puerta había empezado a ser una pesadilla para mí” (Giménez Bartlett 2009: 405).

Como en el caso de *El Paradís*, la inspectora descubre que los motivos del crimen no son externos al convento, y que, por tanto, las causas y las culpables están entre las monjas que allí viven. Así, el espacio aparece desmitificado, ya que, a pesar de la paz que en él se respira, el plan que se ha llevado a cabo para perpetrar un crimen –en el que la víctima es, además, un monje, es decir, otro religioso– ha nacido de esas monjas que allí habitan. La imagen idílica se destruye y algunas de esas mujeres, que parecían inocentes e incluso desvalidas, se revelan como las instigadoras del asesinato.

Giménez Bartlett transgrede la función principal del espacio, como es frecuente en la novela criminal, al convertirla en el escenario de un crimen, hecho incompatible con la tranquilidad y la espiritualidad que caracterizan al convento. Aunque las monjas intentan continuar con su rutina y el edificio

sigue albergando la actividad cotidiana de la congregación, el trauma del crimen, todavía sin esclarecer, causa una notable preocupación entre las religiosas, que perciben el lugar como espacio de destrucción (Resina 1997: 144).

Debido a la investigación, Petra Delicado y Fermín Garzón acuden al monasterio de Poblet, en donde vivía el hermano Cristóbal. Al contrario que muchas de las calles de Barcelona, que no reciben una atención especial por parte la narradora, este conjunto arquitectónico sí que le interesa a la protagonista, ya que le parece que tiene una singular belleza:

A lo largo de mi vida había visitado un par de veces el monasterio de Poblet. Siempre me pareció una construcción de elegancia infinita. En cuanto traspasabas la tapia que daba acceso al primer patio, sentías que una especie de paz especial dotaba a cada piedra de cierto aire sacro en el que te encontrabas inmerso. Era como si no fueras alguien ajeno, como si formarás parte del lugar y dejaras a un lado tus inquietudes de visitante cultural o simple turista. Tú mismo devenías algo armónico y trascendente. (Giménez Bartlett 2009: 60)

La pareja protagonista aprovecha su visita para contemplar, como si fueran dos turistas, la iglesia y el monasterio, monumentos cuya arquitectura es destacada. No es una actitud frecuente en la novela criminal –y tampoco en la saga de Giménez Bartlett, en la que los espacios suelen aparecer sin identidad, con escasas valoraciones de los personajes sobre los lugares fácilmente reconocibles que visitan–, pero que, como veremos, sí que se ha empleado más en las literaturas gallega y canaria.

Además de la elegancia de la construcción, Garzón recalca la escasa apertura de la congregación religiosa y el excesivo celo con el que tratan la presencia de los dos policías, como así lo demuestran la necesidad de permisos de visita y la obligación de que los monjes se oculten en sus celdas mientras Petra y Garzón están allí. Por ello, el subinspector afirma que: “En realidad se trata de un lugar ideal para cometer un asesinato” (Giménez Bartlett 2009: 62). Y en una respuesta metaficcional, la inspectora responde: “—El marco es bueno,

pero ¿qué me dice de los móviles? En un sitio donde los anhelos del mundo quedan fuera, ¿qué motivo hay para matar?” (Giménez Bartlett 2009: 62). No obstante, el final de la novela demuestra a la protagonista su error: los placeres terrenales no desaparecen en el convento –como la debilidad de la madre Guillermina, que es el tabaco–, sino que se intentan ocultar. Las pasiones humanas, como el amor, el sexo o la venganza, también tienen lugar en ese espacio y la ocultación de estas es lo que motiva el crimen.

Se trata, por tanto, de la representación de un espacio que sigue apareciendo como original y transgresor en la novela criminal, debido a las funciones que suele cumplir este lugar, donde el asesinato resulta sorprendente e inesperado.

Giménez Bartlett utiliza también el centro comercial, aunque no como escenario del crimen, sí como lugar en el que se comete un singular robo. La inspectora, a la que no le gusta este tipo de “templo del consumo” (Giménez Bartlett 2007: 5), muestra una imagen muy negativa de los centros comerciales, percepción que se agrava cuando, dentro del baño, una niña le roba su bolso para llevarse la pistola. De este modo tan absurdo, la inspectora pierde su arma, con la que se perpetra más tarde una serie de crímenes.

El centro comercial es uno de los espacios característicos de la ciudad postmoderna y se trata de un “complejo de tiendas cuidadosamente diseñado y procede, a su vez, tanto del concepto del mercado tradicional, como del de los espacios cerrados para uso exclusivamente peatonal” (Di Biase 2010: 141). Está concebido como un simulacro de la ciudad, pero con ciertas ventajas que puede aportar en comparación con otras áreas comerciales situadas en las calles, como la protección que ofrece ante las inclemencias meteorológicas y la presencia de ciertas comodidades –aire acondicionado y calefacción, iluminación, aseos públicos, aparcamientos, etc. Por ello, “el centro comercial ha sustituido, en gran parte, a las plazas públicas, los parques y los paseos callejeros de los

centros urbanos” (Di Biase 2010: 144). El origen de este espacio se encuentra en Estados Unidos y algunos estudiosos han incidido en su carácter hiperreal:

Los *skyways* y los *indoor malls* son una ciudad en la ciudad, artificial y deslocalizada, protegida y acondicionada. Aquí todo el mundo está comprimido: están presentes y contiguas todas las cocinas nacionales, las grandes marcas se forman en parada en el podio de lo superfluo y del despilfarro vistoso, utilidad e inutilidad se confunden estimulando al consumidor y dándole la sensación de estar alejado de la necesidad. (Amendola 2000: 251)

Aunque es breve el episodio que se desarrolla en el centro comercial en la novela de Giménez Bartlett, sí que resulta interesante el rechazo que la protagonista muestra hacia este espacio, donde puede contemplar a los clientes, entre los que le llaman la atención los grupos de jóvenes adolescentes, que visten de manera moderna –“unas pintas espantosas” (Giménez Bartlett 2007: 6), según Petra Delicado– y dicen en voz alta groserías.

La inspectora quiere comprar “calcetines de gimnasia, disquetes de ordenador, bombillas, arroz integral, el último libro de Philip Roth y bayetas para el polvo” (Giménez Bartlett 2007: 5). Ante esta lista tan heterogénea, la mejor opción para Petra es ir a un centro comercial, donde puede encontrar tiendas muy diversas, lo que Amendola denomina “el zapping de los lugares” (2000: 257). De hecho, la protagonista explica que ese es el “único lugar del mundo donde coexiste lo absurdo sin que a nadie le extrañe” (Giménez Bartlett 2007: 5).

A pesar de que no le gusta, la inspectora asume que allí perderá menos tiempo que en cualquier otro lugar. Su experiencia, en esta ocasión, ya comienza mal desde el inicio, pues al dejar su vehículo en el aparcamiento, descubre que las plazas no están numeradas con números y letras, sino con dibujos animados, hecho que le irrita profundamente porque considera que se trata de una prueba de la infantilización de la sociedad. Todos los comentarios

de Petra sobre el centro comercial son negativos, pues para ella “no había lugares más inhóspitos, horteras y nauseabundos bajo la bóveda celeste” (Giménez Bartlett 2007: 7). Para colmo, el robo de su pistola –pues el bolso sí que consigue recuperarlo– le demuestra que, a pesar de lo que se pudiera pensar, este espacio no es un lugar seguro, y en él se pueden llevar a cabo actos delictivos.

Las obras de Giménez Bartlett suelen mostrar espacios relacionados con el caso que investigan los protagonistas. Por ello, en *Ritos de muerte* resulta definitivo el testimonio del dueño de la tienda de relojes, o en *Día de perros* los establecimientos relacionados con las mascotas, como las peluquerías caninas o la agencia para encontrar perros perdidos Rescat Dog. En *Mensajeros de la oscuridad*, la autora configura un espacio bastante singular donde los policías y algún ayudante, como la asistente de Petra, pasan la Nochebuena: en el caso que investigan, a la inspectora le envían paquetes con penes amputados, por lo que se quedan toda la noche en una oficina de correos buscando uno de los envíos que acababan de llevar a la sucursal.

Además de aquellos lugares aislados a los que ya nos referimos, Giménez Bartlett sitúa el descubrimiento de algunos cadáveres en espacios generalmente oscuros, por lo que los asesinos suelen aprovechar la noche para perpetrar sus crímenes. De este modo, el cuerpo del primer vagabundo al que matan en *Un barco cargado de arroz* es encontrado en el parque de la Ciudadela, uno de los más importantes de la ciudad.

Relacionado con los escenarios del crimen, aparece también con cierta frecuencia el Instituto Anatómico Forense, donde la pareja protagonista comprueba el estado de los cadáveres y habla con los médicos para conocer algunos de los datos de la autopsia.

La prisión es otro de los espacios recurrentes del género criminal, y en alguna ocasión Petra tiene que acudir a ella para interrogar a algún sospechoso que puede facilitarle información sobre el caso. La cárcel constituye un lugar

que suele ser tabú en las ciudades, alejadas normalmente de los centros urbanos, y al que la sociedad le da la espalda, por temor y rechazo. Como aprecia la inspectora, el edificio tiene una apariencia hostil: “La prisión era imponente, como todas. Por muy mal que hayan obrado los que están encerrados allí, siempre es terrible pensar que entre cuatro paredes se pudren seres humanos” (Giménez Bartlett 2007: 227).

Pero la representación de la cárcel resulta todavía más dura para la inspectora cuando se trata de una de mujeres, como Wad Ras, a la que debe acudir para intentar conocer el paradero actual de una reclusa que ya se encuentra en libertad, en la novela *Nadie quiere saber*. Petra, extraño en ella, recurre a la imagen idealizada de la mujer, de orígenes sexistas, para justificar su mayor aprehensión en una prisión de mujeres:

en una cárcel de mujeres el fracaso del ser humano parece estar más a flor de piel. Quizá influya en esa apreciación el concepto generalizado de la mujer como ser beatífico, poco emparentado con el mal y la violencia; pero sea como fuere, yo también sentía un estremecimiento cada vez que entraba en una prisión femenina. (Giménez Bartlett 2013: 38)

El hospital, como ya analizamos en el caso de la saga protagonizada por Àngel Esquiús, es otro lugar recurrente en el género, debido a las consecuencias de la violencia que se narra en las novelas. Al contrario que el detective de Andreu Martín y Jaume Ribera, no es muy habitual que la inspectora reciba agresiones y, cuando las sufre, muy pocas veces necesita atención médica. Son casos aislados, como la paliza que le dan los *skins* en *Un barco cargado de arroz*, que provocan que Petra Delicado deba ser ingresada –en este caso en el Hospital del Mar.

Pero el hospital, en las novelas de Giménez Bartlett, no solo aparece como el lugar al que acuden los personajes para ser atendidos por una lesión o una enfermedad, sino que en ocasiones la pareja protagonista debe acudir a esos centros para solicitar información, por ejemplo, sobre la consulta a la que

asistió una de las sospechosas en *Serpientes en el paraíso* o sobre los trastornos mentales de la víctima en *Un barco cargado de arroz*. De hecho, en este último caso, el hospital cumple una función, por lo general, nada frecuente, y es que el psiquiatra Ricard Crespo coquetea con la inspectora. El médico, que tiene fama de ligón, aprovecha para cortejar a Petra Delicado, con la que inicia una relación un tanto inestable. El hospital, por tanto, desempeña, en esta ocasión, una función social impropia del lugar.

También es frecuente la presencia de bares en las novelas criminales y, como fiel seguidora de las normas del género, Giménez Bartlett los emplea con mucha asiduidad. Son lugares que, además servir comida y bebida, permiten que los personajes puedan sociabilizarse (Muñoz Carrobles 2010: 157).

Al que más acude la pareja protagonista, como espacio cotidiano y familiar (Sansot 1973: 25-27), es a La Jarra de Oro, un bar cercano a la comisaría al que van para tomarse un descanso y poder beber algo o comer. Este bar, por tanto, está relacionado con el entorno laboral de la inspectora, donde suele seguir reflexionando sobre los casos que investiga o hablando de ellos con Fermín Garzón, pues como afirma el subinspector, “para intercambiar informaciones La Jarra es un lugar mucho más alegre” (Giménez Bartlett 2013: 91). La Jarra de Oro es también espacio para tratar temas personales que preocupan a los protagonistas, lo que supone un paréntesis en el desarrollo de la investigación que permite presentar al lector las inquietudes de los personajes. De hecho, es frecuente que los policías charlen sobre sus aventuras y desventuras amorosas, por lo que en ocasiones el bar es lugar para la confidencia, como cuando Yolanda le pide consejo a Petra sobre cómo romper la relación que mantiene con el psiquiatra Ricard Crespo, que, como se ha señalado, había estado previamente con la inspectora. También es el punto de reunión en el que la protagonista se cita con su ex marido Hugo, en *Ritos de muerte*, para conversar y tratar la venta de una propiedad que tienen en común.

La elegancia de Hugo contrasta con “la sencillez del proletariado bebedor” (Giménez Bartlett 1996: 22).

La Jarra de Oro es el bar más relevante de los que aparecen en la saga de Giménez Bartlett, pero hay también otros locales a los que acuden, como el Efemérides, el restaurante que el segundo ex marido de Petra, Pepe, y Hamed, el socio de este, abren y al que la pareja protagonista suele ir, sobre todo en las primeras novelas. El Efemérides es “un local ecologista, pacifista, anarcoide, donde junto al combinado alcohólico tradicional, servían bolas de gluten de trigo para picar” (Giménez Bartlett 1996: 47). Garzón acostumbra a ir a este sitio después de que Petra se lo haya presentado, pues el subinspector, recién llegado a Barcelona, tampoco conoce otros lugares. Pronto empieza a tener una buena relación con Pepe, por lo que el Efemérides se convierte para Garzón en un espacio de referencia.

Durante el transcurso de las investigaciones, los policías no tienen tiempo para regresar a casa y comer allí, por lo que es habitual que se queden en algún bar o restaurante que esté cerca de los lugares que deban visitar o de los que ya hayan estado. Los casos que narra Giménez Bartlett suelen estar caracterizados por las urgencias con las que se desenvuelven los protagonistas, por lo que no pueden planificar sus comidas. Por ello, son recurrentes los episodios en los bares, cafeterías y restaurantes, tanto a mitad de la jornada, cuando aprovechan para descansar y reponer fuerzas, como al final, para recapitular la información obtenida, descansar del arduo trabajo y, a veces, conversar sobre temas personales.

Petra y Garzón suelen acudir a bares humildes, de aspecto descuidado, porque son los favoritos del subinspector: aquellos en los que sirven comida casera en abundancia a precios populares. Fermín Garzón prefiere este tipo de establecimientos a otros más sofisticados en los que sirven platos innovadores con poca cantidad: el subinspector, en este sentido, se considera un hombre del pueblo. La protagonista suele repetir que en España abundan este tipo de

locales: “Por fortuna España es lugar de bares cutres en cada esquina. Aquél era prototípico: televisión a todo volumen, máquina de juegos a pleno rendimiento, un camarero que apilaba platos limpios con estruendosos impactos auditivos...” (Giménez Bartlett 2009: 181).

La inspectora acostumbra a ir, sola o acompañada, a bares para tomar bebidas alcohólicas que puedan reconfortar su ánimo después de algún revés en una investigación o en su vida personal. Es frecuente que tome cervezas o whisky, por lo que Giménez Bartlett perpetúa en su protagonista femenina este rasgo típico de los detectives duros de la novela criminal estadounidense (Porter 1981: 146-188).

De todos modos, es Fermín Garzón el gran defensor de los bares: “No sé cómo la gente es capaz de vivir en un sitio donde no hay ni un mal bar. ¡Los bares son el auténtico hogar de la gente sencilla, inspectora!” (Giménez Bartlett 2002: 52). El subinspector define estos locales como espacios en los que se reúne el pueblo, donde se conserva su verdadera esencia. Garzón se identifica con las clases populares, mientras que Petra Delicado es más elitista.

Aunque no son muy frecuentes los viajes de trabajo de los protagonistas, sí que en ocasiones tienen que cambiar de ciudad para continuar las investigaciones. En esos casos, deben ir al aeropuerto para tomar el avión. En las ciudades contemporáneas, “los aeropuertos asumen el papel de puertas pero al mismo tiempo se presentan como ciudades condensadas, una de las variantes posibles de la moderna ciudad nómada” (Amendola 2000: 229).

El aeropuerto está concebido como un no-lugar que Giménez Bartlett refleja muy bien en *Muertos de papel*, obra en la que Garzón y Petra deben tomar en varias ocasiones el puente aéreo para ir de Barcelona a Madrid y viceversa:

La luz artificial eliminaba los contornos de los muebles de plástico. Un aire de cansancio recorría a los viajeros que esperaban junto a nosotros. Nos miraban algo sorprendidos por la extraña pareja que formábamos. Durante un momento

me pregunté qué hacíamos allí, en un lugar impersonal, frío, de paso. (Giménez Bartlett 2000: 173)

Se trata de un espacio de tránsito en el que los pasajeros, mientras esperan la hora de embarque de su avión, pueden comer, ir de compras –con tiendas como las *duty free*– leer o hablar en las salas de espera, etc. En efecto, el aeropuerto es “un microcosmos proyectado hacia el futuro, en el que tienen cabida todo tipo de habitantes, con áreas nobles y áreas de tránsito de mercancías, con tiendas, con comisarías, con zonas de descanso y otras cuya actividad es febril” (Fraticelli 2010: 75), y como tal lo refleja Giménez Bartlett, que subraya el carácter impersonal del lugar. Petra no se siente a gusto en estos espacios: “Volví a sentir lo que siempre siento en los aeropuertos: una enorme sensación de absurdo” (Giménez Bartlett 2013: 132).

Por último, tenemos que referirnos a unos lugares peculiares en los que se desarrolla un episodio de *Muertos de papel*, y que ha sido especialmente atendido por la crítica. En esa novela, la inspectora recibe la visita de su hermana Amanda, cuyo marido le ha sido infiel en repetidas ocasiones. Con intención de animarla, las dos salen juntas a un centro de belleza para recibir los cuidados de masajistas y disfrutar de las termas. Este hecho ha sido criticado por Godsland, que considera que se trata de un episodio banal que ilustra el postfeminismo que caracteriza a algunos países occidentales y en el que mujeres de éxito en sus profesiones se contentan con bienes materiales y con distracciones superficiales (2002a: 94). No obstante, también podría interpretarse que en estos lugares se producen lazos de solidaridad entre las mujeres, pues en las termas, donde se bañan varias clientas, todas se identifican con la situación que vive Amanda y comienzan a criticar a los hombres:

Pero aquella confidencia general no fue lo peor; lo peor fue que casi todas aquellas féminas, jóvenes o viejas daba igual, se interesaron vivamente por la historia, contaron por turno sus propios casos con toda naturalidad y luego se enzarzaron en un rosario de comentarios sin desperdicio sobre los hombres, su

manera desconsiderada de portarse, su debilidad interior, su incapacidad para afrontar los cambios de la edad... Ni en el matadero hubiera podido asistir al despiece más profesional y sistemático de una res. (Giménez Bartlett 2000: 79)

Bien es cierto que, a diferencia de lo que ocurría en las novelas de Maria Antònia Oliver, el resto de mujeres no actúa para mejorar la situación de Amanda, sino que se limitan a conversar. De todos modos, sí que intentan consolar a la hermana de la protagonista a través de sus experiencias personales, lo que constituye un cierto grado de cohesión del género femenino.

Barcelona no aparece en las novelas de Giménez Bartlett como un espacio eminentemente hostil, como sí ocurría en las novelas de Vázquez Montalbán, Oliver o González Ledesma, pues el hecho de que la protagonista sea una policía provoca que se adopte un discurso cercano al oficial, por lo que la narradora no puede describir la ciudad como un lugar peligroso e inseguro, ya que estaría denunciando la incompetencia del cuerpo en el que ella trabaja. Por otro lado, hay aspectos incómodos de Barcelona que aparecen señalados en las obras, como el tráfico o algunos lugares que a Petra Delicado le causan especial rechazo, como el centro comercial.

Los espacios que configura Giménez Bartlett en su saga suelen estar caracterizados por la trama criminal que se desarrolla en cada novela, hecho que presenta el lugar, normalmente, como maldito, en el que perdura el trauma del asesinato cometido. Además, la escritora emplea una serie de espacios recurrentes en la novela criminal y en la forma procedimental, edificios que debe visitar la protagonista para ejercer con eficacia su trabajo, pero también aparecen otros espacios que inciden en el carácter singular de la inspectora, una mujer que ha conseguido hacerse fuerte en un ámbito tradicionalmente exclusivo de los hombres.

7

Bilbao

7. 1. Novela criminal en Euskadi

En Euskadi la presencia de la novela criminal, como hemos visto, sin ser un género mayoritario, existía gracias a la labor de algunos autores que intentaron trasladar este tipo de obras a las lenguas vasca y española y a espacios y situaciones locales. A los ya citados José Antonio Loidi, Mariano Izeta, Txomin Peillen, Xabier Gereño y Gotzon Garate –todos ellos en euskera–, hay que añadir una larga lista de escritores que en una u otra lengua han contribuido a consolidar la novela criminal en el País Vasco tras la llegada de la democracia.

La buena recepción del género, que consigue llegar a un importante número de lectores, ha permitido que la novela criminal haya sido cultivada con el propósito de normalizar la lengua vasca, que tras la Dictadura había quedado muy debilitada. Por ello, escritores como Xabier Gereño acudieron a géneros populares, con el fin de crear un tipo de literatura que pudiese interesar a muchos ciudadanos y que sirviese como medio para normalizar el euskera. Por lo tanto, la novela criminal de estos años no solo tiene el valor estético o el valor cultural propios de la literatura, sino que a estos se les añade, como ocurrió también con algunos escritores en catalán y en gallego, la difusión de una lengua minorizada durante el Franquismo.

El incremento del número de autores en lengua española que escriben en o sobre Euskadi supone la definitiva normalización de la novela criminal en la literatura española y la expansión que esto llevaba aparejada, pues aparecen nuevos escritores y nuevos espacios que finalizan con la hegemonía de Barcelona y Madrid como centros de la narrativa criminal española.

En euskera, ha destacado la aparición de Itxaro Borda, que es la creadora de Amaia Ezpeldoi, una detective rural configurada como un personaje atípico, ya que se “se aleja del estereotipo de investigador/a «dur/a»: es una mujer sentimental, admiradora de Lenin, patriota y de tendencias lesbianas” (Olaciregui 2000: 563). Ezpeldoi ha protagonizado las novelas *Bakean ützte arte*

[*Hasta que nos dejen en paz*] (1994), *Bizi nizan munduan* [*Mientras viva en el mundo*] (1996), *Amorezko pena baño* [*Más que una pena de amor*] (1996), *Jalgi hadi plazara* [*Sal a la plaza*] (2007) y *Boga boga* [*Rema, rema*] (2012), ninguna de ellas, hasta el momento, traducida al español. Las obras de Borda se caracterizan por su fuerte crítica al sistema y por la superación de la visión patriarcal y heterosexual del género criminal¹¹³ y están ambientadas principalmente en Bilbao¹¹⁴.

Aunque seguramente sea la autora más destacada, no es la única que ha cultivado el género. También Miguel Ángel Mintegi, con su obra *Esker mila, Marlowe* [*Gracias, Marlowe*] (1996) –un homenaje a los autores clásicos y en especial a Raymond Chandler–, se ha interesado por la novela criminal. En 1999 Harkaitz Cano publicó *Pasaia Blues*, una obra caracterizada por la constante violencia que se describe. Con características propias del thriller, Fernando Morillo escribió *Gloria mundi* (2004), obra que incluye elementos históricos y científicos y una trama de espionaje. Otro autor, tal vez el que haya publicado con mayor insistencia novela criminal en los últimos años, es Jon Arretxe, escritor cuya obra analizaremos exhaustivamente a continuación.

Eneko Aizpurua es también una de las nuevas voces de la narrativa criminal en euskera y hasta el momento ha publicado dos novelas, ambas protagonizadas por el periodista *freelance* Mikel Egileor, que investiga casos para mitigar su precariedad económica. En *Errauts* [*Ceniza*] (2011) la trama se centra en el asesinato a navajazos de un hombre de origen magrebí, mientras que en *Herensuge gorriaren urtea* [*El año del dragón rojo*] (2013) son el secuestro de un joven y el ataque a la casa de un personaje gitano de origen rumano los hechos que se desarrollan.

¹¹³ Sobre las novelas protagonizadas por Amaia Ezpeldoi desde un punto de vista *queer*, puede leerse el trabajo de Lasarte (2015).

¹¹⁴ Sobre la representación del espacio en estas novelas de Itxaro Borda, puede consultarse el estudio de Cillero Goiriastuena (2009).

Además de la aparición de nuevos autores, la novela criminal en euskera pasa en la actualidad por un buen momento por proyectos como el de la colección “Uzta Gorria” –que significa ‘Cosecha roja’ en euskera, en honor a la novela de Dashiell Hammett– de la editorial Erein, que no solo publica novelas originales en esa lengua, sino que también traduce a autores actuales, como Dolores Redondo, Andrea Camilleri, Donna Leon, Henning Mankell o Ferdinand von Schirach.

En la literatura en lengua española, han surgido otros muchos autores que han renovado el género en el País Vasco. Uno de ellos es Javier Otaola, que ha creado a una ertzaina lesbiana, Felicidad Olaizola, que protagoniza las novelas *Brocheta de carne* (2003) y *As de espadas* (2009). Otaola ha sido elogiado por la construcción del personaje, ya que inserta la cuestión sobre la orientación sexual dentro de la normalización de la homosexualidad en España: “in the character of Felicidad Olaizola Otaola has succeeded in creating a lesbian detective who is able to resolve the tension that exists between outsider and agency without being returned to the margins” (Collins 2006: 72).

También el autor vizcaíno Félix G. Modroño ha situado en Euskadi, concretamente en Bilbao, sus novelas *La ciudad de los ojos grises* (2012) y *Secretos del Arenal* (2014) –en esta última el protagonismo del espacio está repartido entre Bilbao y Sevilla, con la que ha obtenido el XLVI Premio de Novela Ateneo de Sevilla 2014.

Willy Uribe es otro de los escritores que ha acudido recurrentemente al género para construir historias de violencia, engaños y traiciones en obras como *Sé que mi padre decía* (2008) o *Cuadrante Las Planas* (2011).

Aunque, tal vez, el que más trascendencia haya tenido debido a su larga trayectoria como escritor y a los grandes éxitos recogidos durante toda su carrera sea Ramiro Pinilla, que en 2009 inició con *Solo un muerto más* la trilogía protagonizada por el librero-detective Sancho Bordaberri, que se *quijotiza* cuando comienza a investigar un caso por su afición a la lectura del género

criminal y se convierte en Samuel Esparta, en homenaje al personaje Sam Spade de Dashiell Hammett. Situada en la ciudad vizcaína de Getxo y ambientada en distintas épocas de la Dictadura, la trilogía se cierra con *El cementerio vacío* (2013) y *Cadáveres en la playa* (2014).

Como se puede apreciar, la publicación de las novelas criminales de estos autores se produce ya en el siglo XXI, debido a la gran expansión del género y a la descentralización de los espacios en los que se ambientan las narraciones que tienen lugar con la llegada del nuevo milenio. Es lo que sucede también con la obra de Juan Bas y José Javier Abasolo, que analizaremos con detenimiento.

Además, es destacable la presencia de un importante número de autores que, sin ser vascos, se han interesado por reflejar la realidad de Euskadi en sus novelas criminales, debido a la situación de conflicto y a la violencia ejercida por el grupo terrorista ETA y a la relevancia demográfica, cultural y económica de ciudades como Bilbao o San Sebastián.

Uno de los pioneros fue Jorge Martínez Reverte, como ya se ha señalado, que a través de la saga de su personaje Gálvez, ha construido obras que abordan directamente el terrorismo y la ideología independentista, como *Gálvez en Euskadi* (1981)¹¹⁵ o *Gudari Gálvez* (2005).

Julián Ibáñez fue otro de los autores que pronto convirtieron Euskadi en espacio de trama criminal en *La triple dama* (1980), novela en la que Vitoria y Bilbao son ciudades en las que se desarrolla la historia. Ibáñez ha continuado ambientando obras en el País Vasco, concretamente en Bilbao, como sucede en *Perro vagabundo busca a quién morder* (2009) y *Calle de la intranquilidad* (2010).

José Luis Muñoz también se centró en la situación de violencia en Euskadi causada por el terrorismo en novelas como *La caraqueña del maní* (2007)

¹¹⁵ Esta obra ha sido estudiada por King (2005), que señala las formas en las que se manifiesta tanto el nacionalismo español como el vasco y cómo Martínez Reverte representa en su novela el conflicto.

y *Tu corazón*, Idoia (2011), obra esta última en la que se mezclan el odio y los actos de ETA con el amor entre los dos protagonistas.

Las novelas que estudiaremos están situadas en Bilbao, la ciudad con mayor población del País Vasco, con 346 574 habitantes en 2014¹¹⁶. La elección de Bilbao como objeto de estudio en este trabajo responde a la mayor cantidad de sagas ambientadas en ese espacio urbano, algo que a priori no resulta sorprendente, debido a la importancia demográfica, económica y cultural de la capital vizcaína. A pesar de no ser la capital de la comunidad autónoma del País Vasco, que recae en Vitoria-Gasteiz, el área metropolitana de Bilbao agrupa un total de 35 municipios que suman más de 900 000 habitantes.

La actividad económica de Bilbao ha estado tradicionalmente ligada al Puerto de Bilbao, que se encontraba en la zona conocida como El Arenal, hasta que a principios del siglo XX finalizó la construcción del actual puerto situado en el municipio de Santurce. El Puerto de Bilbao destaca por el volumen de mercancías que se transporta y por el número de pasajeros que se traslada por vía marítima en rutas internacionales.

La presencia del puerto fue clave en el desarrollo industrial que vivió Bilbao durante el siglo XIX, aunque la minería era desde siglos antes la principal actividad de la ciudad, debido a la abundancia de hierro. El crecimiento de la industria siderúrgica fue posible por la materia prima existente en la zona y por las buenas comunicaciones con las que contaba. No obstante, durante las décadas de 1970 y 1980 comenzó la crisis de la actividad industrial en el País Vasco –de la que Vizcaya era, según algunos autores, “la primera región industrial de la península” (Serrano 2002: 144)– que provocó el cierre de muchas fábricas y obligó a que las instituciones públicas actuaran para reconvertir el sistema económico de la ciudad, lo que derivó en la

¹¹⁶ Dato extraído del INE, correspondiente al padrón municipal de 2014.

preponderancia de las actividades del sector servicios como principal fuente de ingresos¹¹⁷.

Fue un acusado cambio de modelo urbano, pues las actividades económicas que habían predominado hasta aquel momento llegaron a su fin, mostrando también una ciudad obsoleta:

Bilbao era una ruina, tanto en términos industriales como económicos, sociales, fluviales y ecológicos. La ciudad vivía de espaldas a la ría, que estaba ocupada por las actividades portuarias o relacionadas con la industria pesada, a un paso de la obsolescencia; por los barcos, las enormes grúas, los tendidos ferroviarios, los talleres, y los almacenes; por los residuos y la herrumbre. (Moix 2010: 26)

Por ello, y tras el proceso de reurbanización que experimentó la ciudad¹¹⁸, ha aumentado considerablemente en la actualidad el número de visitantes que llegan a Bilbao en comparación con décadas anteriores, debido fundamentalmente a la decidida apuesta realizada desde las instituciones locales para reconvertir la antigua ciudad industrial en una nueva urbe moderna y atractiva para el turista.

La modificación del modelo urbano propició la creación de una serie de edificios, muchos de ellos diseñados por grandes arquitectos, que pretendían dotar a Bilbao de una nueva imagen más moderna y sobre todo que pudiera venderse fácilmente en el exterior. En este sentido, la obra que puede considerarse como el símbolo de esta nueva imagen urbana es el Museo Guggenheim de Bilbao de arte contemporáneo, perteneciente a la Fundación Salomon R. Guggenheim, y que fue inaugurado en 1997. El edificio, diseñado por el arquitecto Frank O. Gehry, estuvo rodeado de polémica durante su construcción por el alto coste del proyecto –alrededor de 23 000 millones de

¹¹⁷ Zulaika destaca los cambios llevados a cabo desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad en Bilbao y hace hincapié en la transformación de una ciudad plagada de ruinas industriales a otra caracterizada por las construcciones diseñadas por importantes arquitectos (2001: 5-8).

¹¹⁸ Además, Bilbao es la sede de importantes empresas de gran relevancia a nivel nacional e internacional, lo que ha contribuido al cambio de modelo económico.

pesetas, casi 140 millones de euros– y el diseño innovador que se proponía, en el que destacan las formas curvilíneas y retorcidas y la mezcla de los materiales empleados, como titanio, cristal y piedra caliza.

Sin embargo, tras la finalización de las obras, en muy poco tiempo el Guggenheim se convirtió en un éxito a nivel mundial y en el símbolo de la transformación de la ciudad de Bilbao. Aunque el presupuesto para la construcción del museo suponía una cantidad nada desdeñable para las arcas públicas, que asumió el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, “según fuentes de la Diputación Foral, Vizcaya cubrió en sólo dos años el retorno económico bruto de la inversión” (Moix 2010: 30-31).

El impacto que ha generado el Museo Guggenheim en el ámbito internacional ha posibilitado que Bilbao se haya afianzado como ciudad cultural y lugar turístico, transmitiendo una imagen moderna e innovadora que ha tenido gran repercusión en otras ciudades españolas, que han intentado copiar el modelo bilbaíno a través de la construcción de edificios diseñados por grandes arquitectos reconocidos a nivel mundial.

Bastó que Bilbao levantara el Guggenheim y, por su gracia, saltara de la grisura posindustrial a los brillos de la economía terciaria, para que comunidades autónomas, ciudades y pueblos depositaran parte de sus esperanzas de futuro en la labor de los arquitectos más afamados. Estas instancias públicas –también otras privadas– parecieron convencidas de que los edificios estelares poseían poderes extraordinarios, si no sobrenaturales. Es decir, que garantizaban visibilidad global, atraían a multitudes turísticas y estimulaban la economía local. En la era de la imagen y la simulación, un edificio de rúbrica selecta y formas espectaculares adquiriría el potencial renovador que antaño se atribuía al conjunto de una sociedad organizada y emprendedora. La arquitectura pasó a ser considerada mano de santo. (Moix 2010: 9)

Moix estudia diversos casos acaecidos en España, como la Ciudad de la Cultura de Peter Eisenman en Santiago de Compostela, la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Santiago Calatrava en Valencia o el pabellón puente de Zaha Hadid en Zaragoza, a los que podríamos añadir numerosas construcciones más,

como el TEA –Tenerife Espacio de las Artes, centro que alberga el museo del Instituto Óscar Domínguez, el Centro de Fotografía Isla de Tenerife, salas de exposiciones y de cine y la Biblioteca Municipal Central– de Jacques Herzog, Pierre de Meuron y Virgilio Gutiérrez, o el centro cultural CaixaForum Madrid, diseñado también por Herzog y De Meuron, aunque esta construcción estuvo propiciada por la iniciativa privada.

Fue un fenómeno encuadrado en un momento de bonanza económica en el que las autoridades políticas apostaron por la construcción de grandes obras diseñadas por importantes arquitectos de relevancia internacional, para intentar imitar el éxito que había tenido Bilbao y fomentar el turismo a través de la renovación de la imagen urbana. Para ello, “el arquitecto de fama tiene que enfatizar su propia marca, aun a costa de banalizarse, para ser reconocido inmediatamente por todos” (Amendola 2000: 138). La obra arquitectónica debía funcionar como reclamo para los posibles visitantes e inversores, pero en algunos casos no solo no se ha cumplido este objetivo, sino que incluso las instalaciones construidas no han sido tan funcionales como se esperaba o se ha desestimado la finalización de algunos planes concretos.

No obstante, el proyecto del Guggenheim sí fructificó y ha sido la bandera del cambio de la ciudad, del proceso de reconversión industrial, de la potenciación del sector terciario y, especialmente, de las cifras que reflejan el desarrollo turístico de Bilbao tras la inauguración del museo:

En 1994, Bilbao tenía 29 hoteles; en 2008, tenía 53. En 1994, organizaba cada año 89 congresos; en 2008, organizó 981. En 1994, no arribó a su puerto ningún crucero; en 2008, arribaron 38, con un total de 37.126 cruceiros. En 1994, el número de turistas que visitaron Bilbao fue de 24.302; en 2008, fue de 604.318, situándose el récord en los 623.229 de 2007... (Moix 2010: 30)

Otro edificio moderno construido durante la reconversión industrial de Bilbao es el Palacio Euskalduna, un centro de congresos y espectáculos emplazado en parte de los antiguos terrenos en los que se situaban los

Astilleros Euskalduna, junto a la ría de Bilbao. Inaugurado en 1999, fue diseñado por Federico Soriano y Dolores Palacios y es la actual sede de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Su construcción formaba parte del proyecto que pretendía reconvertir los antiguos espacios industriales en centros de ocio y de difusión cultural¹¹⁹.

Otros edificios proyectados por arquitectos de prestigio internacional han sido solicitados por instituciones privadas, que de esta forma han colaborado en la reconversión industrial de la ciudad y en la creación de nuevas obras merecedoras de la atención de expertos y de turistas atraídos por estas construcciones. Dentro de este tipo de edificios debemos resaltar las Torres Isozaki, destinadas a viviendas y a oficinas comerciales; la biblioteca de la Universidad de Deusto –universidad privada, fundada en 1888 y regida por la Compañía de Jesús–, diseñada por Rafael Moneo; o la Torre Iberdrola, inaugurada en 2012 y proyectada por César Pelli, que pertenece a la conocida empresa especializada en la producción, distribución y comercialización de la electricidad, y que en la actualidad es el techo de Bilbao con 165 metros de altura.

Por otro lado, el consistorio bilbaíno también ha encargado otras importantes obras a arquitectos de renombre, como el famoso puente Zubi Zuri, diseñado por Santiago Calatrava y en el que nos detendremos más adelante, debido a su protagonismo en la obra de José Javier Abasolo. La ría de Nervión¹²⁰, que separa las dos orillas de Bilbao –unidas con numerosos

¹¹⁹ También hay otros inmuebles que han sido restaurados recientemente, como la Alhóndiga, un edificio de principios del siglo XX de estilo modernista en el que se almacenaba el vino, y que fue remodelado por el diseñador francés Philippe Starck durante la primera década del siglo XXI y reinaugurado en 2010. Actualmente es un centro de ocio que alberga tanto instalaciones deportivas –gimnasio y piscina– como culturales y de ocio –salas de exposiciones, cines, restaurantes y tiendas. En 2015 el Ayuntamiento de Bilbao rebautizó la Alhóndiga como Azkuna Zentroa, en homenaje a Iñaki Azkuna, que fue alcalde de Bilbao desde 1999 hasta su fallecimiento en 2014.

¹²⁰ Cid Abasolo hace referencia a la relevancia de la ría y a su proverbial suciedad, causada por el depósito indiscriminado en ella de los desechos industriales y urbanos: “La ciudad es

puentes–, es uno de los símbolos de la ciudad, pues gracias a ella y al puerto situado en El Arenal fue posible el auge industrial en la zona. La ría es “un elemento estructurador que condiciona el desarrollo y la ordenación urbana” (Peñalta Catalán 2010b: 36), como se verá en algunas de las novelas analizadas. En el caso de Bilbao, “le fleuve apparaît comme ce qui divise et ce qui unit à la fois les territoires d’une ville” (Sansot 1973: 70).

Pero además de estas nuevas construcciones, Bilbao también se caracteriza por espacios históricos como el Casco Viejo, también conocido como Las Siete Calles, que forma el barrio más antiguo de la ciudad. Es donde se ubica la Catedral de Bilbao, dedicada al apóstol Santiago, ya que en la Edad Media la ciudad formaba parte del camino de peregrinación a Santiago de Compostela.

Bilbao posee espacios que se alejan de la postal turística, donde aparece la marginación. Son zonas como el barrio de San Francisco, en el que habitaban los trabajadores de las industrias y que tras el proceso de reconversión se convirtió en receptor de inmigración extranjera en busca de empleo. En San Francisco conviven inmigrantes de procedencia africana, pero también del este de Europa y ciudadanos de etnia gitana. La mezcla de culturas y el bajo nivel económico que poseen los habitantes del barrio genera conflictos e inseguridad ciudadana, pues el barrio es conocido por la prostitución que allí se ejerce y por el tráfico de drogas.

Para este estudio, hemos seleccionado, de entre los autores que escriben en lengua vasca, a Jon Arretxe, el único –al menos de momento– con una saga ambientada en Bilbao y traducida al español. En cuanto a los escritores en lengua española, hemos escogido a Juan Bas y a José Javier Abasolo, porque se trata de dos sagas muy diferentes entre ellas que muestran distintas imágenes de Bilbao como espacio del género criminal.

atravesada cada segundo por su río o ría, el Nervión. Ibaizabal en euskera, es decir, ‘río ancho’. Mejor que Ibaizabal yo le llamaría Ibaizikin ‘río sucio’” (2002: 242).

7. 2. Entre la multiculturalidad y la miseria: el barrio de San Francisco de Touré. Jon Arretxe

Jon Arretxe nació en Basauri en 1963 y es doctor en Filología Vasca. Comenzó a escribir literatura a partir de los libros y relatos de viaje, muchos de ellos ambientados en África: su debut fueron los relatos de viaje recogidos en *Hakuna Matata* (1991). No fue hasta la llegada del siglo XXI cuando comenzó a publicar novela criminal, al principio dotada con grandes dosis de humor y posteriormente de forma algo más seria y canónica, pero sin que desapareciera tampoco el elemento cómico. Con *Morto Vivace* (2007), novela ambientada en París, inició su incursión en el género –en una variante de tipo clásico–, y posiblemente sea *Fatum* [*La calle de los ángeles*] (2008) la obra con la que comenzó a ser reconocido como autor de novela criminal, una historia ambientada en Lisboa en la que la ciudad es “un personaje más de la trama, o más aún, el personaje central” (Cid Abasolo 2009; 2012: 18). La relevancia del espacio urbano, desde entonces, es una de las características principales de su narrativa, deuda sin duda de su experiencia como escritor de libros de viajes.

Continuaron en esta línea del género criminal *Xahmaran* [*Shahmarán*] (2009) y *Tangerko Ametsak* [*Sueños de Tánger*] (2010), ambientadas en Estambul y Munich la primera y Tánger, la segunda. Se trata, por lo tanto, de distintas novelas situadas en ciudades fuera de Euskadi, en las que se mezclan la pasión de Arretxe por los libros de viaje con la novela criminal. Fueron ciudades que el propio autor visitó y de las que aprovechó espacios, sensaciones y experiencias para convertirlos en materia literaria.

A partir de 2012, con *19 kamera* [*19 cámaras*], Arretxe comenzó la saga protagonizada por Touré –un inmigrante de Burkina Faso que vive en Bilbao y que para sobrevivir ofrece sus servicios como vidente y como detective privado– que será la que nos sirva de objeto de estudio para analizar la configuración de la ciudad. En los años siguientes, Arretxe publicó *612 euro* [*612 euros*] (2013) y *Hutsaren Itzalak* [*Sombras de la nada*] (2014), novelas que

completan la, hasta el momento, trilogía protagonizada por Touré, un detective aficionado –o, más bien, necesitado de cualquier tipo de ingresos– que acepta resolver algunos casos por la precaria situación económica en la que se encuentra. El personaje no tiene papeles, no posee la documentación necesaria para residir en España de forma legal, por lo que no puede trabajar tampoco, al menos de acuerdo con la legislación vigente. Llegó al país procedente de África con la esperanza de encontrar un futuro esperanzador y poder enviar dinero a su familia, ya que su mujer y tres de sus hijos se quedaron en Burkina Faso. Su otra hija, Sira, tiene 16 años y emigró a París, donde, según le cuenta ella, trabaja como niñera, aunque Touré teme que, como muchas de las jóvenes que conoce en Bilbao, se dedique en realidad a la prostitución. El protagonista es, por tanto, un detective ocasional –que actúa por necesidades económicas–, de los que cada vez más aparecen en la novela criminal española, como así lo demuestran los ejemplos que ofrecen Martín Escribà y Sánchez Zapatero (2010d).

A pesar de la construcción de este personaje protagonista, la nacionalidad de los principales grupos de población inmigrante que viven en Bilbao no pertenece a países africanos, sino que estos provienen principalmente de Bolivia, Marruecos, Rumania y Colombia¹²¹, al menos según los datos de empadronamiento del Ayuntamiento de Bilbao. Los países africanos que más habitantes aportan a la ciudad son Nigeria y Senegal.

La saga de Arretxe está construida desde la óptica del inmigrante. Al estar narrada mayoritariamente en primera persona, el lector puede empatizar fácilmente con el personaje, que lleva una vida muy complicada debido a las dificultades para conseguir dinero, a la intolerancia de un sector amplio de la población y a la persecución policial que sufre. De este modo, con estas obras

¹²¹ Datos extraídos del Observatorio de la Inmigración en Bilbao del Ayuntamiento de Bilbao, correspondientes al año 2014. Pueden consultarse en: http://www.bilbao.net/cs/Satellite?cid=3000062046&language=es&pageid=3000062046&pagina=me=Bilbaonet%2FPagina%2FBIO_contenidoFinal

Arretxe pretende denunciar las duras condiciones en las que viven los inmigrantes –especialmente los que viven en situación irregular por las dificultades que tienen para conseguir los documentos para encontrar trabajo y establecerse legalmente en el país– y la xenofobia que perdura en la sociedad vasca, posiblemente extrapolable al conjunto de España e incluso a muchos países europeos. Arretxe, por tanto, emplea la novela criminal con una finalidad eminentemente crítica, aunque en sus obras también hay lugar para el humor o para la profundización en las relaciones humanas.

Touré se inicia como detective casi por casualidad, tras recibir la llamada de Charo, una mujer de cierta edad que quiere que vigile a su marido para descubrir si le es infiel. Todo es, como le confesará más tarde, una treta para acostarse con él, pues ya sabe que su marido –Domingo Apraiz, conocido como Txomin y dueño de una importante cadena de hoteles– acostumbra a contratar los servicios de prostitutas. Esta será otra de las profesiones que irá desarrollando Touré a lo largo de las novelas, la de *gigoló*, pues resulta tener un gran éxito entre las mujeres bilbaínas, que lo encuentran exótico y creen, erróneamente en este caso, que por ser negro tendrá un gran miembro viril¹²².

El personaje tiene que soportar las continuas muestras de racismo e intolerancia que sufre por su color de piel. Son numerosos los casos en los que este peculiar detective recibe el desprecio de los habitantes de Bilbao, algunos de los cuales emigraron también durante el desarrollo del sector industrial desde otras regiones de España.

En Zababuru, por ejemplo, Touré vive un desagradable incidente con un coche conducido por unos hombres que, para divertirse por la noche, no encuentran mejor forma que asustar al detective e insultarle por ser de raza negra:

¹²² Este hecho se convierte en un *leitmotiv* con intención humorística, pues no son pocas las mujeres que se sorprenden negativamente al comprobar el tamaño del pene del personaje.

El conductor dio un volantazo, y por un segundo pensé que iba a atropellarme. Pero no, solo se trataba de una cuadrilla de pijos blancos con ganas de hacer la gracia. Después del frenazo con el que se dejaron las ruedas pegadas al asfalto, soltaron algún chiste malo relacionado con el color de mi piel y luego salieron derrapando, no sé si más orgullosos de su ruidoso tubo de escape o de su agudo ingenio de niños. (Arretxe 2013: 17-18)

Es lo que ocurre también con las personas que lo contratan, como Marisa, una señora muy tacaña que quiere que le recupere algunos objetos que le han sido robados –como una dentadura postiza, el último libro de Abasolo¹²³ y un vibrador–, que no oculta su racismo, o el librero que le ofreció a Touré trabajar en la Feria del Libro de Bilbao firmando ejemplares con un disfraz de Geronimo Stilton puesto –trabajo por el que cobraba apenas 20 euros al día–, que lo despide con malas palabras y alusiones despectivas a su raza.

Las obras de Arretxe no solo se centran en denunciar la intolerancia de la sociedad occidental y las duras condiciones en las que viven los inmigrantes sin recursos, sino que también se refieren a la situación sociopolítica del país con un discurso claramente crítico al respecto de la corrupción y de los cambios en las leyes sobre seguridad ciudadana:

—Aquí los que manejan los hilos —añadió—, ya sean políticos, banqueros, o hijos de reyes, pueden robar todo lo que quieran sin ir a la cárcel. Sin embargo, si a ti se te ocurre organizar una protesta contra sus abusos, te puede caer una multa del copón y, si te descuidas, eres tú quien puede acabar encerrado... o deportado. (Arretxe 2014: 88)

Arretxe, a pesar de usar con frecuencia el humor, mantiene un discurso crítico con el uso que hacen del poder políticos, banqueros y empresarios y con la actitud general de la sociedad española ante la inmigración y la explotación

¹²³ Se trata de un guiño claro entre amigos. Resulta resaltable que una novela criminal se convierte en el objeto cuya desaparición debe investigar el detective, por lo que no funciona ya como obra literaria, sino como el fin último de la investigación. Además, Abasolo había sido citado ya en *19 kamera*, puesto que los clientes de una librería piden su última obra y Touré recuerda su nombre. Por otro lado, en esa misma novela aparece un guardaespaldas llamado Mikel Goikoetxea, pero no parece coincidir con el detective que protagoniza algunas novelas de Abasolo.

de la que son víctimas muchas de estas personas que alcanzan las costas españolas engañadas con falsas promesas.

7. 2. 1. La Pequeña África de San Francisco

San Francisco es un barrio de Bilbao en el que vive sobre todo población inmigrante –especialmente africanos, hispanoamericanos y otros grupos procedentes de Europa del Este– y de etnia gitana, además de algunos españoles que han permanecido en el vecindario tras el fin de las actividades vinculadas al sector industrial. San Francisco es el barrio que mayor número de inmigrantes acoge de todo Bilbao, pues según los datos de empadronamiento el 27% de la población que allí se reside ha nacido en el extranjero. Es una cifra muy ilustrativa, ya que los siguientes barrios con mayor número de inmigrantes, Zavala y Bilbao La Vieja, poseen una tasa de extranjería del 17%, una diferencia más que considerable, sobre todo teniendo en cuenta que la media del municipio se sitúa en el 8%¹²⁴. Además, la cifra de inmigrantes que se instalaban en Bilbao se fue incrementando hasta 2012, año en el que comenzó a disminuir el número de extranjeros empadronados debido a las consecuencias derivadas de la crisis económica.

Es por ello que Touré se refiere a su barrio como la Pequeña África de San Francisco, debido a la mayoría de población africana y de raza negra, con la que comparte los prejuicios que sufre y donde se establecen lazos de solidaridad para ayudarse entre ellos. Conviene resaltar en este sentido que las relaciones que se producen entre los inmigrantes y los bilbaínos –e incluso también los inmigrantes que proceden del resto de España–, como explica Cid Abasolo (2010: 61), no se corresponden con una situación de interculturalidad –pues prácticamente no hay contactos entre la población local y la población

¹²⁴ Datos extraídos del Observatorio de la Inmigración en Bilbao del Ayuntamiento de Bilbao, correspondientes al año 2014. Pueden consultarse en: http://www.bilbao.net/cs/Satellite?cid=3000062046&language=es&pageid=3000062046&pagina=Billbaonet%2FPage%2FBIO_contenidoFinal

inmigrante–, sino a una de multiculturalidad, en la que las diferentes culturas coexisten en un mismo espacio. El multiculturalismo ha sido criticado porque “lleva a la segmentación de la sociedad en compartimentos estancos, se forman guetos difícilmente permeables y se crean grandes diferencias económicas y de poder entre unas comunidades y otras” (Arias Martínez *et alii* 2006: 127).

De este modo, el barrio de San Francisco aparece configurado a partir del modelo del *salad bowl*, en el que los distintos grupos étnicos no se suelen relacionar entre sí (Muñoz Carrobles 2015: 16-17). No aparece reflejada en las novelas de Arretxe, sin embargo, la coexistencia entre el euskera y el español, un aspecto que hubiera sido muy interesante para constatar el grado de integración lingüística de los inmigrantes.

Arretxe ofrece en su narración una descripción muy ilustrativa de cómo se establecen los distintos grupos según su origen en el espacio público:

La plaza del Corazón de María ha sido tomada por los gitanos. Es su lugar de reunión. [...] Los sudamericanos, más que un área concreta, ocupan determinados bares donde ostentan las banderas de sus países y las bufandas de sus equipos de fútbol. [...] El lugar preferido por los magrebíes está un poco más arriba, en el cruce con la calle Dos de Mayo, que desciende hacia la ría; y por último, los subsaharianos pasan las horas muertas sentados en los bancos o apoyados contra las barandillas de la plaza del Doctor Fleming. (Arretxe 2012: 59)

Los pocos blancos que hay “suelen ser gente de edad que ha quedado atrapada, a menudo con problemas de alcoholismo o drogadicción; o jóvenes bilbaínos [...] atraídos por el bajo precio de la vivienda” (Arretxe 2012: 60). El barrio, acostumbrado a los casos de drogadicción, tiene comedores sociales e incluso una oficina antisida en la calle Bailén que permite paliar la extrema situación que viven los toxicómanos.

Se crean, por tanto, grupos según la procedencia de los inmigrantes, cuyos miembros establecen lazos más fuertes, pero también hay relaciones entre los distintos grupos para tratar temas que afectan al barrio y otros asuntos

sociales, pues se convocan reuniones, como las que se celebran en el restaurante Berebar, a las que acuden portavoces de distintas asociaciones para plantear los diversos problemas que aprecian en San Francisco y ofrecer posibles soluciones. En este sentido, el barrio se encuentra cohesionado, aunque después cada individuo pueda obrar según sus intereses personales y no los colectivos. Sí que existe una noción de colectividad, de lucha contra la marginación, pues son conscientes de que constituyen las clases más desfavorecidas las que pueblan San Francisco, que es definido como

Ese *Lumpen* [sic.], que tantos habitantes de la moderna y renovada ciudad rehúyen, se inscribe en un triángulo delimitado por la trinchera de las vías, la ría y Miribilla, un espacio que, en poco tiempo, ha pasado de ser un centro minero devaluado a ser un moderno barrio donde una vivienda puede tasarse en medio millón de euros. (Arretxe 2012: 59-60)

El barrio de San Francisco es considerado un gueto del que las clases acomodadas bilbaínas tratan de alejarse. Un policía se refiere al barrio como la “cloaca de San Francisco” (Arretxe 2014: 23), lo que ilustra el parecer de una parte importante de la población de la ciudad. No obstante, la inmigración y las actitudes racistas no son exclusivas de la situación socioeconómica que se vive en la época contemporánea, puesto que “los problemas de la inmigración, de la asimilación de inmigrantes, de la segregación y de los ghettos, de la pobreza y de la marginación no son específicos de la ciudad actual, sino una característica permanente desde las primeras civilizaciones urbanas” (Capel 1997).

A pesar de la imagen que muestra en la actualidad, el barrio de San Francisco tuvo un pasado glorioso, como le explican a Touré, cuando el sector industrial era el motor económico de la ciudad: “hace treinta y tantos años, este barrio no tenía nada que ver con lo que es hoy. El San Francisco de entonces, era otro mundo. En aquella época no había problemas con la droga, ni había extranjeros ni puticlubs de mala muerte” (Arretxe 2012: 71). Era la época de las minas en Miribilla, de las fábricas y de los astilleros, cuando en Las Cortes había

clubes respetables, antes de que degradara en la calle repleta de prostitutas inmigrantes que es hoy, y en la calle San Francisco comercios elegantes, tal y como lo recuerdan dos mujeres de cierta edad en el Búho Negro, el bar al que acude Touré, de tal modo que “casi me convencieron de que en sus tiempos de juventud, antes de que llegáramos los africanos y otras gentes, aquel barrio de drogas, prostitución y miseria había sido poco menos que un paraíso” (Arretxe 2012: 154).

Touré vive en un piso en la calle San Francisco, número 43. Al principio compartía habitación con su amigo Osmán, pero cuando comienza a ganar dinero con cierta facilidad, se muda a una para él solo en el mismo piso. Sin embargo, al dejar de obtener ingresos regulares, vuelve a compartir la habitación con Osmán, de tal modo que ambos pueden ahorrar gastos: para ellos, disponer de un cuarto individual constituye un lujo fuera de su alcance.

El piso de Touré está habitado principalmente por inmigrantes africanos que comparten la vivienda e incluso las habitaciones para que el alquiler les salga más barato y poder ahorrar así el poco dinero que ganan. Es en su habitación donde se quedan Cissé –el personaje que dice ser hermano o familiar de Touré, pero que el detective no recuerda– y el hijo de este, por lo que la pequeña estancia se convierte en el improvisado alojamiento para estos presuntos familiares. El cuarto, por lo tanto, hace también las funciones de un modesto albergue –gratuito– que demuestra la hospitalidad y la solidaridad de los inmigrantes, que conforman grupos fuertemente cohesionados que se apoyan en un entorno frecuentemente hostil ante las necesidades que van surgiendo.

No es una vivienda muy tranquila, pues, como en todo el barrio, los vecinos son bastante ruidosos. San Francisco aparece representado como un vecindario en el que sus habitantes no tienen muy en cuenta a los demás, como la “pareja de gays blancos”, que son los culpables de “la música del himno ruso que subía a todo volumen desde el piso de abajo” (Arretxe 2014: 44). No

obstante, este comportamiento no resulta el más insoportable entre los alborotadores que viven en San Francisco, ya que el propio Touré afirma que la música de la pareja gay no era “nada comparado con el jaleo que solían montar los gitanos del otro lado de la calle, que tenían la terraza como si fuera un tablado flamenco abierto las veinticuatro horas cualquier día de la semana” (Arretxe 2014: 44).

Las calles del barrio de San Francisco no aparecen representadas como un espacio seguro, algo, por otra parte, lógico en el género criminal, pues en este cobran especial relevancia los sucesos delictivos: es frecuente “le dessin de quartiers tout entiers exclus de l’urbanité” (Blanc 1991: 64). En calles como San Francisco y Bailén, Cissé, utilizando para ello a su hijo Garán, roba en las casas. El agente que vigila las cámaras de seguridad situadas en el barrio es testigo de las agresiones que tienen lugar en San Francisco, así como algunos asesinatos, como el que lleva a cabo una banda de encapuchados que actúan con violencia en la Pequeña África para agredir a prostitutas, yonkis y todo aquel que pase por delante. Touré sufre la agresión de este grupo en *19 kamera*, ya que le golpean con un bate.

Sin embargo, en las siguientes novelas se hará alusión a la todavía mayor presencia policial en San Francisco, pues, además de las cámaras que vigilan el barrio, aumenta el número de las patrullas de ertzainas. Touré, que siempre recela de la policía porque sabe que pueden causarle grandes problemas, como deportarlo a Burkina Faso, evita pasar siempre por la calle de la Cantera, donde suele haber estacionado un vehículo de la Ertzaintza. No obstante, el aumento de la presencia policial también trae consecuencias positivas para el detective, ya que desde entonces deja de aparecer el grupo de encapuchados que atemorizaba a los habitantes del barrio.

Los propios agentes se percatan de la vigilancia a la que someten al barrio, de tal modo que se da una curiosa paradoja: “El vigilante concluye que San Francisco es un lugar asqueroso para vivir, pero también que sus calles son,

curiosamente, las más seguras de Bilbao” (Arretxe 2013: 86). Debido a su mala fama y a la peligrosidad de sus calles, los esfuerzos policiales se centran en proteger San Francisco, de tal modo que provocan que el barrio que evita una gran parte de los bilbaínos sea precisamente el más seguro de la ciudad.

La gran vigilancia a la que es sometido el vecindario obliga a Touré a tener que salir de él para intentar resolver problemas como el de *612 euro*, cuando debe devolver un kilo de cocaína a los traficantes a los que Cissé se lo había robado. Por eso queda con los narcotraficantes en el muelle de Marzana, una zona solitaria de la ría, junto al puente de San Antón, porque se trata de un lugar “fuera del sector vigilado por las cámaras” (Arretxe 2013: 243)¹²⁵. El escritor vasco aprovecha de este modo las calles y los espacios aislados de la ciudad, que suelen ser escenarios de la novela criminal (Blanc 1991: 62-64).

El control que los agentes de la Ertzaintza imponen en el barrio sobrepasa en ocasiones los límites de la legalidad, pues invaden la privacidad de los ciudadanos. Arretxe critica de este modo la actuación policial, que actúa motivada en gran medida por la diferencia racial de los habitantes de San Francisco. El escritor denuncia cierta xenofobia institucionalizada que provoca que los inmigrantes sean perseguidos y retenidos en redadas para evitar que cometan cualquier posible delito, aunque no haya indicio de ello. Por eso Touré siempre evita pasar cerca de los lugares en los que la Ertzaintza acostumbra a colocarse, para que no le den el alto y lo registren solo por su color de piel. De este modo, Arretxe utiliza la representación del barrio para desarrollar uno de los principales elementos de la novela criminal: la crítica social (Martín Cerezo 2006: 80-81).

Pero la policía utiliza otros métodos que Touré no llega a entender, porque los ertzainas conocían en *612 euro* el problema en el que se había metido

¹²⁵ El muelle de Marzana es también el espacio en el que aparece el cadáver de Ibrahima, en *Hutsaren Itzalak*. Sus características de lugar sin mucho tránsito de personas y alejado de las cámaras lo convierten en un espacio peligroso, ideal para llevar a cabo transacciones ilegales o cometer crímenes.

el detective, cuando Cissé había dejado en la habitación del protagonista una bolsa de cocaína que había robado en algún piso y el detective queda con los traficantes para devolvérsela en el muelle de Marzana: una vez que Touré devuelve la droga, aparece un gran número de agentes que se hallaban de incógnito en el lugar esperando detener a los distribuidores de la droga. Touré no sabe cómo la Ertzaintza descubrió que era él el que, por error, tenía la cocaína, y mucho menos dónde había quedado con los narcotraficantes para devolverles la mercancía. La única explicación que se le ocurre resulta aterradora: que hayan puesto sistemas de escucha en su vivienda para saber en cada momento en qué estaba ocupado el detective. Este hecho no puede resultar totalmente sorprendente a los lectores, pues en *19 kamera* Touré es detenido y recluido en un centro de internamiento para inmigrantes, el CIE de Aluche, en el que permanece una temporada muy desagradable, porque, como el personaje afirma, “aunque estos centros de reclusión para inmigrantes no son cárceles, en algunos aspectos lo parecen y en otros son hasta peores” (Arretxe 2012: 223). Tal vez desde entonces la Ertzaintza comenzó a vigilar al protagonista.

Por lo tanto, aunque pueda resultar inverosímil por la transgresión de la ley y de los derechos fundamentales de la víctima, no es descabellada en el desarrollo de la saga la teoría de Touré sobre las escuchas, ya que es una de las pocas explicaciones plausibles para la actuación policial en el muelle. Si el detective está en lo cierto, la casa, el espacio de protección (Mejía Ruiz 2010a), es vulnerada por las fuerzas policiales, supuestamente en pro de la seguridad ciudadana. El domicilio de Touré, pues, pierde la capacidad de ofrecer intimidad a sus huéspedes y, lo que todavía es más grave, sin que ellos sean conscientes de esto.

Las maniobras de la Ertzaintza para tener vigilado el barrio son variadas. En *Hutsaren Itzalak* los agentes tratan de convencer y, sobre todo, chantajear a los inmigrantes para que les informen de las actividades que se llevan a cabo en

ciertos espacios que consideran estratégicos, como la mezquita, el Berebar o el locutorio de Osmán. Buscan, por tanto, confidentes que los alerten de lo que sucede en San Francisco, en especial sobre cuestiones que estén relacionadas con el terrorismo yihadista y el tráfico de drogas.

A pesar de los intentos de la Ertzaintza por controlar el barrio, siguen produciéndose crímenes, como el de Cissé, que es asesinado por haber robado la droga. Su cadáver lo encuentran en el parque situado entre Miribilla y San Francisco, “dentro de un gran horno de calcinación” (Arretxe 2013: 132). Así pues, los esfuerzos de vigilancia de los cuerpos policiales no son totalmente eficaces, porque siguen produciéndose robos, delitos y crímenes.

El lugar escogido por los asesinos para dejar el cuerpo muestra el pasado de la ciudad. Las fábricas y los edificios de uso industrial que todavía permanecen en Bilbao están, al menos la gran mayoría, abandonados y con aspecto ruinoso por el deterioro que va causando el paso del tiempo. Por ello, son un buen lugar donde cometer actos criminales, pues se trata de espacios deshabitados en los que es muy improbable que puedan aparecer testigos: son los restos del inicio de las ciudades modernas, los que empezaron a ser considerados como lugares demoniacos (Popeanga Chelaru 2009).

San Francisco es un barrio peculiar, en cierto sentido comparable con el barrio Chino barcelonés por la confluencia de clase trabajadora, prostitución, inmigración y drogas. Solo que, al contrario que Carvalho, Touré no puede aludir al pasado del barrio y a la clase trabajadora que allí habitaba, pues Touré es un inmigrante, y, por tanto, un habitante reciente de San Francisco. Por eso las referencias a la historia del barrio son presentadas en la narración a través de personajes de cierta edad con los que habla el detective, como Loles –la dueña del bar Búho Negro– y Rosario –una vieja prostituta que ofrece sin éxito sus servicios a la clientela. Estos personajes sí que pueden sentir nostalgia por la imagen de San Francisco que queda en sus recuerdos, los restos que conforman

los lugares de la memoria: “Les lieux de mémoire, ce sont d’abord des restes” (Nora 1997: Vol. 1, 28).

Los recuerdos de Touré, que en contadas ocasiones le vienen a la mente, tienen que ver con Gorom Gorom, la ciudad del norte de Burkina Faso de la que procede y en la que vive su familia, a la que le envía gran parte del dinero que gana. De hecho, Mariam, su esposa, aparece como personaje en *Hutsaren Itzalak* en Gorom Gorom, en unos capítulos en los que el narrador introduce el dolor de una mujer que tiene lejos de ella a su marido y a una de sus hijas, sentimiento que se incrementará hasta lo inefable al conocer que esta, Sira, ha fallecido.

Pero San Francisco es muy diferente a Gorom Gorom. En el barrio bilbaíno destaca la calle de Las Cortes por la abundante presencia de prostitutas de raza negra. Son mujeres que han llegado a España engañadas por mafias, que se encargan de llevarlas a Europa por un precio tan alto que, una vez alcanzado el suelo europeo, las obligan a prostituirse para saldar su deuda. Varios casos así se narran durante la saga, como el de Ada, cuya hermana Juliet, de tan solo 16 años, ha sido asesinada tras irse con un cliente; o el de Uwa, que describe la odisea que vivió para llegar a España, sufriendo incontables abusos, y la horrible experiencia por la que ha pasado, después de que esa mafia se quedara con su bebé.

Son testimonios duros y dolorosos de la trata de personas, de la situación de las mujeres inmigrantes de cuya desesperación se aprovechan las mafias para hacer negocio. A esa zona sí que acuden clientes procedentes de otros barrios más favorecidos de Bilbao, porque se aprovechan de la explotación sexual a la que someten a las mujeres que contratan como prostitutas. Esa es la razón de la presencia allí de algunos coches lujosos –como en el que subió Juliet antes de ser asesinada– o de personas como Txomin, que encuentran en San Francisco el comercio sexual con el que pueden saciar sus necesidades

aprovechándose de la frágil situación, tanto legal como económica, de las prostitutas.

La diversidad de nacionalidades que conviven en el barrio conlleva también diferencias raciales, culturales y religiosas. Debido a la presencia de un importante número de musulmanes en San Francisco se inicia la construcción de una mezquita en la calle Concepción, lo que representa en el espacio urbano la demostración de la coexistencia de distintos credos y culturas en el mismo barrio.

Las ciudades españolas, caracterizadas por el predominio de edificios religiosos católicos –pues tanto las mezquitas como las sinagogas que existían databan mayoritariamente de la época medieval–, se adaptan a los nuevos tiempos y en su geografía comienzan a surgir templos dedicados a otras creencias, además de la católica, y locales pertenecientes a diversas asociaciones religiosas.

Sin embargo, este proceso no siempre se produce con tolerancia y respeto, pues en la saga protagonizada por Touré grupos de blancos se concentran delante de la futura mezquita para protestar contra ella. Algunos ciudadanos muestran así su rechazo al nuevo templo, en una reacción en la que se unen el racismo y la intolerancia con el miedo al terrorismo yihadista. Una demostración más de la animadversión que una parte de la población siente por los nuevos habitantes que se han situado en el barrio, un problema importante que en las novelas aparece sin ningún atisbo de solución. Algunos estudiosos han señalado este como una de las mayores preocupaciones que generan los flujos migratorios y recalcan la necesidad de políticas de integración, que no suelen abundar en los países receptores (Arias Martínez *et alii* 2006: 124-125).

San Francisco es, no obstante, un barrio en el que conviven tiendas y locales de habitantes blancos con nuevos establecimientos regentados por inmigrantes. La farmacia, por ejemplo, donde trabaja Cristina –con la que Touré mantiene una relación de amistad muy especial y con la que incluso practica

sexo con frecuencia–, sigue perteneciendo a la población blanca, como también la panadería de Maite y el bar Búho Negro, de Loles, la tía de Cristina. Los inmigrantes –al menos los que han tenido la suerte de conseguir los papeles de residencia y los permisos de empleo necesarios– también han abierto sus establecimientos para trabajar en el barrio, como Osmán, el compañero de piso de Touré, que posee un locutorio en el que también vende objetos de segunda mano. El Berebar, el bar-restaurante de Xihab en el que en ocasiones se reúnen los representantes de las distintas asociaciones del barrio, es un local abierto por extranjeros y en el que se llevan a cabo algunas acciones solidarias. Además, hay otros espacios como el bazar de los inmigrantes chinos en el que Touré intenta comprar el vibrador que le habían robado a Marisa, o la peluquería del joven tunecino gay, en la que además de cortar el pelo se ofrecen servicios sexuales para hombres.

Son distintos establecimientos que, en conjunto, dotan de especial singularidad al barrio, por la presencia de tiendas algo más antiguas regentadas por españoles y nuevos locales abiertos por la población inmigrante, que con sus negocios importan a San Francisco una parte de su cultura y de su forma de vivir. En este sentido, es similar a este barrio el de San Miguel, en Irún –en donde se desarrolla un episodio de *Hutsaren Itzalak*–, pues es también una zona que ha recibido un importante número de inmigrantes que han creado negocios para ganarse la vida.

El barrio es, por lo tanto, el espacio que Arretxe refleja en sus obras y que resulta indispensable para describir las desigualdades sociales que tienen lugar en la ciudad. En este sentido, “el realismo de la novela negra demanda en cambio sitios públicos que retratar (calle y, más ampliamente, ciudad), pues en ellos se encuentran la mayor parte de las contradicciones sociales (y, por eso, delictivas) del mundo actual” (Valles Calatrava 1990: 69). Si la Pequeña África de San Francisco es el hogar de Touré y de una gran parte de los inmigrantes, el Bilbao Blanco representa un espacio hostil para el personaje de Arretxe.

7. 2. 2. El Bilbao Blanco

Touré se refiere al resto de la ciudad como el Bilbao Blanco, debido a que son zonas en las que la mayoría de los habitantes tiene su origen en la población local o son personas de raza blanca. En esos lugares, un inmigrante sin recursos y de raza negra como el protagonista no es bienvenido. El detective, aunque visita en muchas ocasiones distintos barrios de Bilbao, nunca se siente cómodo, como se percibe en las diferentes denominaciones que le otorga a las dos zonas de Bilbao: la Pequeña África de San Francisco representa el hogar y los amigos, que son inmigrantes como él y que viven experiencias similares; el Bilbao Blanco, al contrario, le es ajeno porque está constituido por los barrios en los que habitan ciudadanos de un grupo al que él no pertenece, y por lo tanto, no solo se siente excluido, sino que, de hecho, en no pocos episodios es rechazado por su color de piel y por su procedencia.

Esta clara diferenciación provoca que el modelo urbano que percibe el protagonista sea el de la ciudad dual, en el que se contraponen los barrios ricos y los pobres, los seguros y los peligrosos (Amendola 2009: 308). Los inmigrantes como el detective residen en las zonas más humildes.

Touré, en el seguimiento que hace a Txomin, camina por la calle Ledesma, donde se encuentra la librería Urtxintxa en la que trabajan Txema –el único amigo que posee el protagonista en el Bilbao Blanco– y Enare. En esa zona, el detective se encuentra fuera de lugar, pues la percibe como solo para blancos –de hecho, nota que los transeúntes lo miran con extrañeza, desprecio o temor– de buen nivel económico.

Txomin, que va de potes con su cuadrilla, entra en esa calle a El Rincón de Amaya y al Harizki, dos bares en los que consume bebidas y *pintxos* con sus amigos. Como ve que la presencia en la zona del hombre investigado se va a alargar, Touré decide aceptar la invitación de Txema para dar una vuelta en su moto por la ciudad. Txema y Touré pronto simpatizan, seguramente por el hecho de que el detective, cuando tiene que acudir al Bilbao Blanco o a algún

evento importante, se viste con el chándal del Athletic de Bilbao, el equipo de fútbol de la ciudad, para ganarse la simpatía de los bilbaínos, pues como le han dicho sus compañeros, no hay mejor forma para lograrlo que demostrar que son del mismo equipo. Esto parece funcionar con Txema, que ayuda al detective en su investigación –le explica quiénes son los miembros de la cuadrilla y la rutina que suelen llevar– y lo invita a almorzar y a beber. Arretxe configura el deporte como un elemento de integración social, aunque por su superficialidad solo Txomin congenia con Touré a partir de su interés por el fútbol.

Txema, repartidor de la librería, conduce por espacios turísticos que Touré desconoce para enseñarle la ciudad, como el Palacio Euskalduna, el estadio de San Mamés y el Museo Guggenheim, edificios en los que el detective nunca ha entrado, como le responde a Txema cuando este le pregunta si ha visitado el Guggenheim. Touré no sabe si el repartidor se lo ha preguntado con sorna, porque el propio detective no concibe la idea de que alguien como él, inmigrante sin ninguna preparación académica ni intereses culturales, visite museos. Touré no pertenece a ese mundo, el de la ciudad próspera caracterizada por el turismo y la cultura, y entiende que los extranjeros que acuden a esos espacios no son los que han llegado en patera en busca de un futuro mejor para sí mismos y para sus familias, sino aquellos que llegan en avión o en tren y que se alojan en hoteles. El detective, por tanto, no se siente identificado con esa ciudad moderna en la que se ha convertido Bilbao, sino que sus relaciones se establecen casi exclusivamente en la Pequeña África de San Francisco. Por ello, concibe el Guggenheim como un espacio elitista del que él está excluido.

No obstante, a lo largo de las obras, Touré va a ser un asiduo al Palacio Euskalduna, no como espectador de las obras que allí se representan, sino como cantante de ópera, tras superar la prueba que le consigue Charo. El interés del detective por la cultura sigue siendo nulo, pero aprovecha su voz para actuar como bajo y conseguir cerca de mil euros por actuación. Cuando las

representaciones comienzan a escasear y las obras que allí se preparan están formadas por coros más reducidos, Touré sigue participando en el Palacio Euskalduna en las óperas como figurante, aunque su sueldo por ello es muy inferior. La presencia del protagonista en este edificio construido al amparo del éxito de la arquitectura de autor (Moix 2010) se puede comparar con su desempeño como detective: son trabajos ocasionales que pueden reportar ingresos a Touré, que necesita dinero para sobrevivir en Bilbao y colaborar con la economía familiar de Gorom Gorom.

En este sentido, el protagonista busca distintos tipos de empleo que le suponen pequeñas cantidades de dinero con las que ir subsistiendo, como hacer de toro de fuego en las fiestas de Rekalde y disfrazarse de Geronimo Stilton en la Feria del Libro de Bilbao. Suelen ser trabajos mal pagados que solo aceptan realizarlos inmigrantes y otras personas en situaciones desesperadas, y que tienen lugar fuera de su barrio.

Otro episodio que vive Touré en el Bilbao Blanco, este tratado con una gran dosis de humor, sucede en la Basílica de Nuestra Señora de Begoña, un espacio totalmente ajeno para él. Davide, un compañero del Coro de la Ópera, lo invita a participar en una pequeña actuación en este templo con motivo de la celebración de una boda de una pareja de clase alta. Arretxe aprovecha este episodio para demostrar, con el uso del humor, que Touré no pertenece a ese mundo que constituye el Bilbao Blanco, y que, por lo tanto, desconoce las costumbres propias del lugar: en la “dual city” (Amendola 2009: 308) hay distintos códigos en cada barrio que, en algunos casos, son desconocidos para los habitantes de la zona opuesta.

Para empezar, Touré llega tarde al encuentro con sus compañeros del coro. Pero esto no es nada en relación con la vestimenta con la que aparece a la celebración: el chándal del Athletic. Todos quedan estupefactos y tratan de conseguirle un traje para que pueda cantar en la boda, mientras el detective es incapaz de entender por qué su mejor ropa, la que consigue las simpatías de los

ciudadanos blancos de Bilbao, no sirve para acudir a este evento. Touré desconoce las costumbres por las que se rigen las sociedades occidentales en las celebraciones matrimoniales, lo que da lugar a una divertida anécdota, cuyos compañeros tratan de arreglar como pueden. Además, durante la boda, Touré recibe una llamada a su teléfono móvil, que había olvidado poner en silencio, por lo que el tono del himno del Athletic de Bilbao suena en toda la iglesia, lo que convierte al detective aún más en el centro de atención.

Las obras protagonizadas por Touré están situadas aproximadamente entre 2012 y 2014, años en los que se publican las tres novelas. Es un periodo caracterizado por la fuerte crisis económica que ha sufrido España, que ha destruido puestos de trabajo y ha provocado el cierre de negocios. De ello también se percata Touré, pero afirma que “si en el Bilbao Blanco había crisis, el problema era mucho más grave en la Pequeña África de San Francisco” (Arretxe 2013: 20). Y es que, como dice en *612 euro*, el inmigrante, al contrario que otros desempleados del Bilbao Blanco, no puede solicitar la ayuda de 612 euros –que le da nombre a la novela– por no tener los papeles en regla. Por ello, en tiempos de crisis, los inmigrantes en situación irregular son los más desprotegidos, pues son contratados de forma ilegal para realizar por un salario irrisorio los trabajos que los nacidos en el país se niegan a hacer. Además, las mafias se aprovechan del estado en el que se encuentran para explotar a las mujeres y obligarlas a prostituirse.

Bilbao, pues, aparece como un espacio hostil para los colectivos más desprotegidos, como el de los inmigrantes en situación irregular, como Touré. Además de la precaria situación económica en la que se encuentran, pues no pueden trabajar de manera legal, y del dolor que supone emigrar y alejarse de sus familias, los inmigrantes encuentran numerosos problemas en el nuevo país al que llegan, como descubre Touré: el acoso de la Ertzaintza, que vigila y controla los movimientos de los inmigrantes; los prejuicios y las suspicacias que demuestra tener una gran parte de la población bilbaína; y el racismo y la

intolerancia de algunos grupos, que agreden a los habitantes de San Francisco armados con tubos y bates de béisbol. En este sentido, resulta muy ilustrativo el comportamiento de Agirre, el barítono del coro en el que empieza a actuar Touré, en el primer ensayo al que este asiste: al no conocerlo, Agirre cree que se trata de un ladrón, y por ello lo agarra con fuerza para llevarlo ante el director y decirle: “he atrapado a esta cucaracha intentando robar” (Arretxe 2012: 189). Al percatarse de que ha cometido un gran error, comienza a disculparse y a justificarse, intentando explicar que él no es racista y que tiene muchos amigos extranjeros: excusas típicas con las que pretende hacerse perdonar tras haber actuado erróneamente movido por sus prejuicios.

La última novela de la saga revela Bilbao, y también de forma más extensa Europa occidental, como un espacio hostil para el inmigrante, especialmente con el que procede de África. En *Hutsaren Itzalak*, Touré espera impaciente la llegada de su hija Sira, que va a visitarlo desde París. Al protagonista los ertzainas no le permiten ir a Hendaya a recogerla, por no poseer los papeles de residencia, por lo que es Cristina la que va a buscarla. Sin embargo, la amiga de Touré no encuentra a Sira, ya que al parecer la joven no llegó a Hendaya, sino que se bajó antes. Cristina y Touré investigan y descubren que Sira se quedó en Bayona, llevaba un bebé en brazos y estaba siendo perseguida por dos hombres. Todo ello los desconcierta, hasta que encuentran el cadáver de Sira. Así descubren que el bebé que tenía era suyo y, por lo tanto, era nieto de Touré, y que Sira se dedicaba a la prostitución. El detective se afana entonces en encontrar al bebé, pero tampoco llega a tiempo: ha sido asesinado para vender sus órganos.

Este final, de crueldad extrema, hace hincapié en la hostilidad que sufren los inmigrantes africanos en las ciudades europeas, en las que son tratados con racismo, explotados o controlados por mafias que les obligan a pagar una deuda desorbitada por haberlos llevado, de manera ilegal, al ficticio paraíso europeo. Touré no consigue reponerse de esta tragedia y al final de *Hutsaren*

Itzalak es un hombre abatido y desencantado, perseguido por la mafia nigeriana que traficaba con bebés, alcohólico y drogadicto. El protagonista comienza a despreciarse a sí mismo por haber accedido a colaborar como confidente de la Ertzaintza, traicionando así la confianza de sus amigos. El detective incluso contempla seriamente la idea de suicidarse: Europa ha resultado ser un territorio demasiado hostil con los inmigrantes que soñaban con un futuro más próspero¹²⁶.

7. 3. Pintxos en el Guggenheim para un señorito bilbaíno. Juan Bas

Juan Bas es guionista de radio y televisión y autor de libros de relatos y novelas. Comenzó a publicar en 1999 obras literarias, junto a Fernando Marías, con el título *Páginas ocultas de la historia*, un volumen de relatos basados en guiones para la serie de documentales homónima que habían elaborado ambos. Su primer libro en solitario fue *La taberna de los 3 monos (y otros cuentos alrededor del póquer)* (2000), un volumen de relatos pertenecientes a distintos géneros que giraban en torno al póquer. Su primera novela fue *El oro de los carlistas* (2001), una narración de aventuras que se desarrolla durante las dos guerras carlistas.

En 2002 publicó *Alacranes en su tinta* y, debido al éxito de esta obra – traducida al alemán, al francés, al italiano y al ruso –, con ella comenzó una trilogía continuada por *Voracidad* (2006) –Premio Euskadi de Literatura en castellano en 2007– y *Ostras para Dimitri* (2012). Esta saga ha sido denominada como la Trilogía del Exceso debido al carácter paródico descontrolado de la narración, que alcanza muchas veces lo abyecto y lo escatológico. Son novelas en las que la violencia se desarrolla y se describe de manera brutal, a la vez que con humor, por lo que el tratamiento de ciertos episodios puede resultar o bien gracioso, o bien desconcertante.

¹²⁶ A pesar de este duro final, Arretxe nos ha confirmado, en una conversación personal, que continuará escribiendo novelas protagonizadas por Touré. La próxima estará ambientada mayoritariamente en África.

Esta saga pertenece al género criminal por la relevancia en la trama de los asesinatos y delitos que se producen y por las nociones de justicia y venganza que en ella se desarrolla. En las tres novelas se lleva a cabo un plan para asesinar a determinadas personas en venganza por hechos ocurridos en el pasado, relacionados con la pérdida de un ser querido. No obstante, no se trata de obras protagonizadas por un investigador, al estilo de la novela policíaca o de la novela negra, sino de la novela criminal en sentido algo más amplio, como ya la hemos definido y tal y como usa el término Valles Calatrava (1990), entre otros.

El protagonista de las tres obras, y que por lo tanto le da sentido unitario a la saga, es Francisco Javier Murga Bustamante. Este personaje nació en el relato “Pánico en el Transcantábrico”, incluido en su libro *La taberna de los 3 monos (y otros cuentos alrededor del póquer)*, y en él ya está caracterizado tal y como aparecerá en las tres novelas que protagoniza: un hombre que narra en primera persona sus aventuras, un señorito bilbaíno de edad en torno a 40 años que vive de lujo mantenido por su padre, disfruta de su gusto por la gastronomía y se aficiona a jugar a los detectives, pues, como el propio Pacho afirma, “como todo tintinófilo tengo mente detectivesca” (Bas 2000: 171). No obstante, desde este primer relato su sagacidad queda expuesta al lector, ya que sus dotes de apreciación de la realidad no son nada acertadas: en este cuento, al protagonista le atrae Covadonga Pernil –personaje que vuelve a aparecer en *Voracidad*– y, a pesar de que ella le demuestra ostensiblemente su rechazo, Pacho lo reinterpreta todo de forma equivocada, creyendo que ella mantiene esa actitud en público para guardar las apariencias. Es el mismo acierto deductivo que tiene en las novelas, pues, aunque los crímenes están cometidos por personajes cercanos a su círculo, el protagonista es incapaz de relacionar los hechos.

Este relato, a pesar de tener ciertos componentes del género criminal, por la sucesión de asesinatos y el papel de detective que adopta Pacho Murga,

pertenece a lo fantástico, pues, como se descubre al final, el culpable de los crímenes resulta ser un vampiro; un vampiro que aparece caricaturizado, como otros muchos personajes de la saga, en una crítica al nacionalismo vasco, ideología que abomina el protagonista, como se aprecia claramente en *Alacranes en su tinta*. De hecho, Pacho Murga casi siente lástima por el vampiro, ya que fue “condenado a esa suerte de nigromancia y al nacionalismo de un solo mordisco” (Bas 2000: 191).

En *Alacranes en su tinta* Pacho Murga se entera de que su padre ha cancelado sus cuentas y ha dejado de ingresarle dinero periódicamente, tal como llevaba haciendo toda su vida, porque está harto de vivir entre parásitos que no trabajan ni hacen nada de provecho y solo gastan su dinero. A partir de este momento, el protagonista deberá valerse por sí mismo para sobrevivir, algo que no ha hecho nunca. Pacho Murga es definido por el propio autor como “un superviviente nato y amoral, un pícaro moderno, pero al fin y al cabo se le puede alinear con los pícaros de la literatura del Siglo de Oro. A diferencia del Lazarillo, el Buscón o Guzmán de Alfarache, no viene de baja cuna. Para él, por ello, más dura ha sido la caída” (Landaluze 2012).

Las dos primeras novelas de la trilogía poseen una intencionalidad crítica muy marcada, aunque esta se haga desde el humor, la hipérbole o los episodios absurdos. En *Alacranes en su tinta* el objetivo que se descalifica es el nacionalismo vasco y por ello se emplean los símbolos identitarios vascos para ser ridiculizados o parodiados. En *Voracidad* son la derecha española, cuyos principales líderes aparecen caricaturizados, y la televisión, campo que Bas conoce bastante bien debido a su faceta como guionista, los dos focos que centran la mordaz crítica de Bas.

7. 3. 1. Bilbao para ricos: andanzas de un gourmet

Si Touré, el personaje de la saga de Jon Arretxe, vivía –o, mejor dicho, sobrevivía– con graves problemas económicos en el popular barrio de San

Francisco, el protagonista de la trilogía de Juan Bas se encuentra, especialmente al principio de la saga, en el extremo opuesto: es un señorito de Bilbao que se aprovecha de la fortuna de su padre para no privarse de ningún lujo. La comparación de los estilos de vida de los dos personajes demuestra la polarización de la ciudad dual a la que se refiere Amendola (2009) y que aparece tan frecuentemente en la novela criminal (Colmeiro 1994: 215).

El piso de sus padres en Gran Vía en el que vive –y que más tarde, tras la muerte de sus padres, tanto su hermano Josemi como él heredan, pero del que poco después son desahuciados por las deudas que había contraído su padre– no tiene comparación posible con el que comparte Touré en la calle San Francisco. La Gran Vía es una de las principales arterias de Bilbao y es calle de comercios cercana a zonas verdes, como el Parque de Doña Casilda de Iturrizar.

Los locales que acostumbra a visitar Pacho Murga antes de que su padre deje de mantenerlo económicamente son lujosos, y en ellos el protagonista puede derrochar sin contemplaciones el dinero que tiene ingresado en su cuenta. Así se narra al inicio de *Alacranes en su tinta*, cuando Pacho sale del Gran Casino Nervión, tras haber estado jugando a la ruleta para sacar más dinero de un cajero automático: entonces descubre que el banco no le permite extraer dinero, razón por la que va al Twins, un bar que regentan dos gemelos en la calle Elcano, situada, como el Casino, en la zona del Ensanche. El área en la que se mueve Pacho corresponde, pues, a lo que Touré habría denominado el Bilbao Blanco, y con mucha razón en este caso, ya que el personaje de Bas solo acude a establecimientos de cierto postín.

Murga va a visitar a su padre para pedirle explicaciones por la imposibilidad de sacar dinero del cajero automático, y para ello acude a La Bilbaína, “un club de estilo inglés de nobles instalaciones y bruñido abolengo que mantiene el óptimo criterio de no admitir a mujeres entre sus socios” (Bas 2002: 33). Se trata, por lo tanto, de un exclusivo club destinado a los hombres –y solo hombres, como destaca el personaje– de la alta sociedad bilbaína que

presenta cierto conservadurismo en su composición. Tanto Pacho como su padre son socios, pero cuando el protagonista intenta acceder, los porteros del local no le permiten la entrada, pues su padre ha dado de baja a Pacho como socio. Este personaje no consigue hablar con su padre, que por toda explicación le hace llegar una carta en la que afirma que ya se ha cansado de mantener a los dos hermanos y que ha decidido dejar de ingresarles dinero, a la vez que le informa de que abandonará la casa para irse a vivir a una suite del lujoso Hotel Carlton¹²⁷, situado en la plaza Federico Moyúa, también en la zona del Ensanche y en mitad de la Gran Vía.

A partir de este momento, Pacho Murga es consciente de que la vida desenfundada que había llevado hasta entonces corre peligro. Un *gourmet* como él, que disfruta con las exquisiteces gastronómicas –y en especial con las ostras, su alimento favorito–, debe encontrar nuevos espacios en los que seguir llevando la vida de la que se había aprovechado hasta que su padre se cansó de mantenerlo.

La gastronomía es una de las principales características que cohesionan la trilogía, algo perceptible desde los títulos de las tres novelas, ya que todos hacen referencia a alimentos o al acto de comer. No solo Pacho, sino otros de los personajes que aparecen en la trilogía muestran su interés e incluso su obsesión por la alimentación, por determinados platos que les gustan o que abominan.

No se trata, en este caso, del mismo planteamiento que ofrecía Vázquez Montalbán en las novelas protagonizadas por Carvalho, pues en esas el autor barcelonés concebía la gastronomía como un hecho cultural, el único que de verdad valía la pena para el detective, y por ello no menospreciaba la cocina

¹²⁷ De este modo, se transgrede la función del establecimiento, ya que generalmente el hotel se “caracteriza por ser un lugar de tránsito” (Popeanga Chelaru 2010: 285), de estancias cortas. Popeanga Chelaru ofrece otros ejemplos en los que personajes literarios hicieron del hotel su hogar (2010: 285-286).

popular¹²⁸. En cambio, Pacho Murga es un personaje elitista, que como tal busca exquisiteces y cocina de autor. Poco le importa la cultura que pueda encontrarse detrás de la elaboración de un determinado plato, él lo que realmente desea es disfrutarlo, y más lo apreciará cuanto más innovadora sea la receta¹²⁹.

A pesar de saber que su padre no lo va a seguir manteniendo económicamente, Pacho intenta seguir llevando el estilo de vida que experimentaba cuando no había frenos en su cuenta corriente. Lo primero que hace tras leer la carta de su padre, para ahogar las penas, es ir al Bar Fernando en la Plaza Nueva –plaza realizada durante la primera mitad del siglo XIX y situada en el Casco Viejo– a comer ostras, su alimento favorito.

No son pocas las artimañas que realiza este personaje, configurado como un pícaro moderno, para intentar mantener el nivel de vida que llevaba. Pacho Murga continúa asistiendo a espacios reservados para las clases acomodadas y con un gran nivel cultural, como el Teatro Arriaga, adonde “había entrado por la cara” (Bas 2002: 43). El protagonista empieza a utilizar su ingenio para colarse en lugares para los que no tiene entrada, o para conseguir que lo inviten, espacios estos que se encuentran generalmente situados en las zonas privilegiadas del Ensanche bilbaíno, aunque no exclusivamente.

Así, con Julito Currutaca y su mujer Mercedes Chanfradas va de “poteo” a tascas del Casco Viejo. Juan Bas introduce así la costumbre bilbaína de ir de potes, en la que los bares de la ciudad son los verdaderos protagonistas y los *pintxos* los platos a degustar, como ya había aparecido en la trilogía de Arretxe, con los personajes de Txomin y Txema como protagonistas. La esencia del “poteo” o del “txikiteo” puede definirse de la siguiente manera:

¹²⁸ El estudio de Saval (1995) analiza las diferentes preferencias gastronómicas de las clases sociales en *Los mares del Sur*, y llega a la conclusión de que, mientras los poderosos no disfrutaban de la comida por estrictas dietas, es la clase popular la que mantiene el gusto por la cocina tradicional.

¹²⁹ Es tan relevante la composición de los platos, que Bas incluye como apéndice al final de la novela un bloque textual titulado “Fuentes y listado completo de los pinchos de El Mapamundi de Bilbao”, en el que recoge las recetas que los personajes comen durante la obra, muchas de las cuales pertenecen a famosos cocineros de reputación internacional.

Esta agotadora actividad, vasca en general y bilbaína en particular, consiste en ir de bar en bar durante horas y horas, ha de ir completada necesariamente por la degustación de “pintxos”, y ha de hacerse de forma grupal: en la cuadrilla. La cuadrilla es el grupo de amigos o amigas, casi siempre del mismo sexo y cuyos lazos de amistad suelen surgir ya en la infancia. (Cid Abasolo 2010: 62)

Es esta aventura con el matrimonio el punto de inflexión que necesitaba Pacho, pues ellos conocen un bar barato que sirve pinchos de lujo. El protagonista acude con sus amigos al local que estos le recomiendan, el Bar Antontxu, situado en la calle del Perro, en el Casco Viejo de Bilbao. La primera impresión no resulta nada halagüeña para el personaje, que define el bar como “una tasca convencional, destartalada y fea, como muchas de las zonas, atiborrada de gente de pelaje diverso, aunque en su mayoría hirsuto, que jamaba pinchos a dos carrillos: nada extraordinario” (Bas 2002: 38). No obstante, Pacho Murga cambia de opinión tras ver la carta y probar las exquisiteces que allí se preparan: en ese bar de aspecto descuidado se cocinan *pintxos* dignos de estar en la carta de restaurantes con estrellas Michelin.

La necesidad de Pacho Murga de encontrar una fuente de ingresos económicos estable y perdurable, lo lleva a plantearse emprender negocios con Antontxu Astigarraga. Murga, por supuesto, lo que pretende es beneficiarse de los platos que cocina Astigarraga, un valor aparentemente seguro, prestando él sus servicios como decorador y relaciones públicas; es decir, Pacho cree haber encontrado la gallina de los huevos de oro que lo salvará de la desastrosa situación económica en la que lo ha dejado su padre, sin necesidad de realizar trabajos arduos o complicados, ya que el mérito del éxito del local depende del buen saber hacer de Astigarraga.

El protagonista le recomienda a Antón con insistencia cambiar de local, ya que ese antro en el que posee su bar se encuentra en un barrio que no es del agrado de Murga: “procuro evitar el incivilizado y decadente Casco Viejo, la reserva de los talibanes autóctonos, todo lo posible” (Bas 2002: 35). El personaje identifica esta zona con el nacionalismo vasco, ideología hacia la que mantiene

una actitud constantemente beligerante. Pacho Murga se muestra muy despectivo con los barrios populares y describe la Pequeña África de San Francisco en la que vivía Touré como un espacio sórdido: “Lo que me resultó fue preocupante [*sic.*] que de entrada, en vez de bajar de nuevo por civilizadas calles, subiéramos por la lóbrega cuesta de Iturriza a San Francisco, la paralela de La Palanca, el histórico barrio chino de Bilbao, hoy convertido en inframundo gueto dentro del gueto de los seres del abismo” (Bas 2002: 75). El protagonista de Bas, al contrario que Carvalho o el inspector Méndez en Barcelona, desprecia los barrios populares, pues es un elitista que suele relacionarse en las zonas más exclusivas de Bilbao.

Pacho Murga no es un detective y, por lo tanto, no es un personaje acostumbrado a moverse en las distintas partes de la ciudad, desde los ambientes de las clases acomodadas hasta los barrios bajos, rasgo característico de los protagonistas del género (Porter 1981: 189-201). Murga solo se siente cómodo en las calles que conoce, en las que habitan las clases poderosas de Bilbao. A pesar de afirmar en alguna ocasión su inclinación por la izquierda política, es un elitista acostumbrado a vivir con todos los lujos posibles. Es por ello que le propone a Antón trasladar el local a los nuevos centros económicos y culturales de Bilbao, para aprovechar el auge del turismo que visita la ciudad por el Guggenheim, el milagroso edificio que ha situado en el panorama internacional a la urbe: “Piense por ejemplo en el éxito que tendría entre los turistas... Los que vienen a visitar el museo Guggenheim no son en general mochileros. Es gente de cierta solvencia cultural y económica que sabe apreciar lo bueno...” (Bas 2002: 70).

Aunque la novela criminal “se ubica en los bajos fondos de las ciudades, hoteles baratos y barrios periféricos” (Martín Escribà y Piquer Vidal 2006b: 25), los espacios que emplea Bas, por la configuración de su protagonista, pertenecen mayoritariamente a zonas relacionadas con las clases acomodadas, a

los que solo pueden acceder los personajes que disfrutaban de un alto estatus socioeconómico.

El azar, o eso es lo que parece en un principio, ayuda a los personajes, pues tras el fallecimiento de los gemelos que regentaban el Twins, el local lo hereda Antontxu. Murga tiene por fin un espacio a donde trasladar la cocina de Astigarraga y nada menos que situado en la calle Elcano, en el centro del nuevo Bilbao. El local que quiere abrir Pacho con las creaciones gastronómicas de Antontxu se va a llamar El Mapamundi de Bilbao y el protagonista se ocupa de la reforma y de la nueva decoración, con la que pretende dotar de una imagen distinguida al nuevo restaurante y que tenga la apariencia de un establecimiento “estético y elegante, a la par que sobrio, local de primera categoría y con un toque británico: un bar de los de Bilbao de toda la vida, y a la vez atemporal, por encima de modas efímeras” (Bas 2002: 97).

El local pronto empieza a tener éxito y a convertirse en uno de los bares de moda la ciudad. Tanto es así, que les encargan realizar el catering del ágape navideño que ofrece el Gobierno Vasco, un evento que demuestra la gran aceptación de los *pintxos* de Antón, sobre todo entre las clases altas, que no solo poseen un importante patrimonio sino que también ostentan el poder político. No obstante, esta invitación será el principio del fin del bar que regentan los dos amigos, ya que, sin que Murga lo sepa, el cocinero pretende atentar contra el evento que organiza el Gobierno Vasco para matar al lehendakari, al que le unía un pasado turbio en los años de la Dictadura.

El final de *Alacranes en su tinta* no puede ser más desastroso para ambos personajes, ya que Antontxu es abatido a tiros por la policía y Pacho Murga cae en coma, envenenado. Por ello, cuando el protagonista despierta del coma en la novela *Voracidad* justo dos años después, El Mapamundi de Bilbao ya no existe – al final de la primera novela el protagonista se entera de que el bar ardió porque se dejó el horno encendido– y el local ha sido transformado en un “bar de putas” (Bas 2006: 51). Es el destino más cruel para aquel sueño que había sido

para Murga el bar que abrió junto con Astigarraga, pues aunque se mantiene en el nuevo Club Eros prácticamente toda la decoración que había escogido el protagonista, el local se encuentra deteriorado, y de comerciar con exquisitos *pintxos* de autor ha pasado a ser un burdo puticlub en el que se compra y se vende el cuerpo de las muchachas que allí se prostituyen:

Se conservaba tal cual el mobiliario y la decoración tipo club inglés que escogí en su día, pero con todos los elementos decaídos por una mala conservación, lo cual se pretendía disimular con una iluminación de baja intensidad favorecedora de una artificial intimidad para los contactos preliminares con las furcias, en ese momento una decena, uniformadas por el escueto atuendo de trabajo: diminutos bikinis de fantasía con unánimes tangas y zapatones de plataforma. (Bas 2006: 78)

En su visita al local encuentra por casualidad a Ricardo Ares y su prima Miren –mujer esta de la que se enamora y que se dedica a la prostitución y a los espectáculos eróticos–, dos personajes que había conocido previamente en el caserío de las tías de Pacho –Auxilio y Amparo–, a las que todos intentaban sacar dinero. Ares se había presentado ante las ancianas como un fraile franciscano, pero, como descubre el protagonista, era todo una farsa para conseguir que las mujeres les donaran dinero. Este personaje es, por tanto, un buscavidas como Pacho, que utiliza la estafa como medio para ganarse la vida. Pronto congenian Ares y Murga, y si Antón Astigarraga era el amigo del que se beneficiaba económicamente en *Alacranes en su tinta*, Ricardo Ares lo será en *Voracidad*, al igual que el mafioso Dimitri Urroz en *Ostras para Dimitri*.

7. 3. 2. Huir de Bilbao: la ciudad provinciana

Tras la muerte de su madre, que se suicidó debido a sus problemas mentales, y la de su padre, al que le dio un síncope mientras mantenía relaciones sexuales con una prostituta, los lazos de Pacho Murga con la ciudad de Bilbao se van diluyendo, pues tampoco está ya su amigo Antontxu ni su

negocio. Tan solo le queda la casa de la Gran Vía que heredó y que su hermano Josemi mantiene como galería de arte, pero ante la imposibilidad de hacer frente a las deudas de la hipoteca, los desahucian del piso. Murga entonces pierde la última propiedad que tenía en Bilbao y, con ella, sus ganas de continuar en una ciudad en la que ya no le queda nada por hacer. Su hermano se va a trabajar a las Ramblas de Barcelona como hombre anuncio, por lo que Pacho decide aceptar la propuesta de Ricardo de irse a vivir con él a Madrid.

A partir de entonces, el desapego que muestra hacia Bilbao se incrementa con el paso del tiempo, debido, especialmente, a la expansión del nacionalismo vasco en los distintos ámbitos de la vida pública de la ciudad. El protagonista se distancia cada vez más de Bilbao: “Regresemos a Bilbao, sólo con la memoria, ya que he perdido todo vínculo sentimental con mi querida y uterina ciudad, que cada vez me parecía más pretenciosa y por tanto provinciana” (Bas 2006: 95).

No es casual que la nueva ciudad a la que va a vivir Pacho Murga sea Madrid, pues a través de esta urbe se critica el periodo de gobierno del Partido Popular a nivel nacional, autonómico y municipal. Madrid, como capital española, es el centro administrativo y de poder del país y, además, simboliza el centralismo impulsado por los sectores más conservadores, por lo que su uso va encaminado a satirizar a determinadas figuras de la política y de la vida pública españolas, personajes que en la novela aparecen caricaturizados.

El piso en el que Pacho Murga convive con Ricardo está situado en la calle Fuencarral, en pleno centro de Madrid. No obstante, la casa está sucia, es oscura y es descrita por el protagonista con los peores epítetos con los que la puede adjetivar.

No es esta la primera ocasión durante la trilogía en la que se narran sucesos que tienen lugar fuera de Bilbao, pues, en la carta de la confesión de Antontxu, el cocinero se refería a los distintos lugares que tenían un papel protagonista en la narración de su venganza: además de Bilbao, también

Madrid, el Santuario de Estibaliz, Barcelona –en cuyo barrio Chino Antontxu se desvirga con una prostituta gorda, por lo que Bas mantiene la imagen decadente y sórdida de la zona– Francia, Connecticut, Argelia, Mallorca, etc.

Tras el final de *Voracidad*, en el que Pacho Murga ayuda a Roberto a suicidarse al matarlo de un disparo, ingresa en prisión, primero en Nanclares de la Oca y después es trasladado a Canarias, a la prisión del Salto del Negro. De la cárcel ofrece Bas un singular retrato, ya que en su obra está construida de forma paródica. El centro penitenciario de Salto del Negro es definido de forma irónica como “el mejor hotel de Gran Canaria, un auténtico cinco estrellas gran lujo” (Bas 2012: 31). El protagonista resalta la corrupción de los funcionarios, la superpoblación de las cárceles y los privilegios de los presos adinerados, que pueden adquirir mediante sobornos las mejores celdas con todos los lujos que el recluso demande, incluso la compañía de otros presos para satisfacer sus deseos sexuales.

En un primer momento, es Marcel Coloquinte, un mafioso marsellés, el que lo protege y lo mantiene a cambio de sexo, hasta que este se cansa de Pacho y lo cambia por Abdelaziz el Baobab, un nuevo recluso que al parecer está muy bien dotado en lo que se refiere a sus genitales. Por ello, a Pacho lo envían a otra celda, en la que debe convivir con cinco presos más. No obstante, un suceso en las duchas en el que el protagonista, de forma accidental, le salva la vida –gracias a una pastilla de jabón– al mafioso ruso Dimitri Urroz lo convierte en el protegido de este, por lo que Murga vuelve a tener un estatus alto en la prisión, ya que de nuevo se convierte en un interno intocable.

A través del humor, Bas consigue presentar en escenas divertidas el espacio tradicionalmente tétrico y asfixiante de una prisión. Su construcción paródica resta dramatismo a la experiencia que vive allí Pacho Murga, quien acepta, con algo de resignación, hasta las relaciones sexuales a las que es sometido a cambio de los privilegios del mafioso marsellés. De este modo, la impresión que el lector aprecia del centro penitenciario no es tan dura ni brusca

como cabría esperar de un espacio hostil, a pesar de los casos de corrupción, influencias, abusos y agresiones que ocurren habitualmente. Se produce una carnavalización de la prisión, en el sentido bajtiniano del término (Bajtin 1987), y esta aparece transfigurada, con un sentido casi opuesto al que el lector espera.

Tras salir de la cárcel, el protagonista acompaña a Dimitri a diversos lugares, como Lanzarote, Madrid, París o Ituren –pueblo de Navarra del que es natural el padre de Dimitri–, pero sin duda la ciudad que más relevancia adquiere en la novela es Moscú, donde aparece Pacho Murga, en la calle Novi Arbat en la prolepsis que constituye el primer capítulo, cuando mendiga en esas aceras en las que los tullidos y los vagabundos se disputan las monedas de los viandantes. Tras la descripción de la calle y los suplicios que pasa allí, el protagonista aclara al lector: “este infierno es Moscú” (Bas 2012: 27). La capital rusa está descrita como un espacio hostil nada acogedor en la que mafiosos entran en conflicto y se disparan mutuamente¹³⁰.

Durante su estancia en Ituren, en Navarra, a no mucha distancia de Bilbao, Pacho se niega a regresar a su ciudad, pues ya forma parte de su pasado:

ya no me gusta Bilbao. No conservo ningún vínculo sentimental con esa ciudad que tanto quise, ni con nadie de allí. Salí de Bilbao física y mentalmente hace mucho tiempo y mi último recuerdo, el que perdura, es el de una bonita ciudad pequeña y provinciana, con ínfulas cosmopolitas y llena de gente encantada de haberse conocido a sí misma. (Bas 2012: 105)

Bilbao apenas permanece en su memoria –mucho menos en su presente– y todos los recuerdos que posee son dolorosos: una ciudad en la que ya no le queda nadie y de la que cada vez se distancia más, pues incluso le va generando cierta antipatía. Desconocemos si el mismo sentimiento que el personaje

¹³⁰ Como en el caso de Giménez Bartlett con el viaje de su pareja protagonista a Roma en *Nadie quiere saber*, parece que Bas también incluye Moscú en su saga como homenaje a los lectores rusos de su obra, ya que en este país tuvo éxito.

compartía el autor¹³¹, afincado en Barcelona desde hace años, y que en sus obras narrativas recupera Bilbao como materia literaria, pero lo que sí que es más seguro es el rechazo de Bas, como Murga, de las ideas nacionalistas que según el personaje se iban propagando por la ciudad.

A pesar del desinterés y la animadversión que le causa Bilbao, tras el final –sangriento, como en el resto de novelas de la saga– de la aventura que el protagonista vive en *Ostras para Dimitri*, Pacho Murga regresa a Bilbao, donde volverá a experimentar un suceso trágico que terminará con las andanzas –al menos durante una buena temporada– de este personaje.

7. 3. 3. El Guggenheim: arquitectura estrella para morir y matar

No cabe duda de que el Guggenheim es el símbolo de esa nueva ciudad de Bilbao surgida tras la reconversión industrial y en gran medida el artífice de la recuperación económica de la urbe, al haber producido un incremento considerable del número de turistas que la visitan. Piedrahita Vélez se pregunta por qué despierta tanto interés el Museo Guggenheim y llega a la conclusión de que se debe a que “representa una propuesta arquitectónica diferente a la tradición, señala un lenguaje pos-todo, tiene una belleza singular que le gusta al público y es hasta ahora la obra maestra de Gehry” (2007: 56).

Aunque no haya posiblemente una respuesta clara y definitiva que explique el éxito que ha tenido el Guggenheim no solo en España, sino en todo el mundo, el hecho indiscutible es que el edificio de Gehry ha permitido crear una imagen de Bilbao moderna e innovadora a escala global. La ciudad cuenta

¹³¹ Bas no comenta sus sentimientos sobre la ciudad, pero sí que la halaga en una entrevista y justifica que esa ciudad de Bilbao que configura de manera criminal en sus obras se debe a la necesidad de reinventar el mundo a través de la literatura. El escritor afirma que Bilbao es “una ciudad bonita, europea, de tamaño medio, muy reluciente y con buena calidad de vida. Un buen marco quizá especialmente para la comedia, o el melodrama. Pero la literatura puede y debe reinventar cualquier escenario. De ese modo, cualquier género podría caber en Bilbao” (Landaluze 2012).

ya con su símbolo que le permite competir como una ciudad-marca más en el mercado (Muñoz Carrobles 2008).

Peñalta Catalán y Prada Trigo (2014) estudian, entre otros casos, cómo el Guggenheim ha servido para promocionar Bilbao en todo el mundo y cómo a partir de las nuevas construcciones la ciudad se ha convertido en plató de rodaje de un destacado número de *spots* publicitarios y de videoclips musicales. También se refieren a películas como la de la saga del agente 007 *The World Is Not Enough* [*El mundo nunca es suficiente*] (1999) o la española *Pagafantas* (2009), en las que aparece también el Guggenheim.

Nos interesa detenernos brevemente en la primera película, pues esta aprovecha el Guggenheim para desarrollar una escena de acción. Bien es cierto que en este caso la secuencia no tiene lugar en el museo, sino en un edificio cercano desde el que se puede ver el Guggenheim y a su inseparable Puppy –la escultura recubierta con flores diseñada por el artista estadounidense Jeff Koons–, pero la construcción de Gehry aparece ya unida a una escena violenta propia de una película de acción.

El episodio tampoco difiere en absoluto de uno propio del género: James Bond –encarnado por Pierce Brosnan– se lanza por la ventana desde una planta alta de un edificio con una cuerda, en cuyo otro extremo está atado un villano; cuando alcanza el suelo, de decorado al fondo de la imagen aparece el museo; mientras la Ertzaintza detiene al malo de la película, la cámara ofrece una imagen del Guggenheim y posteriormente gira a la izquierda, donde aparece el protagonista cruzando el puente.

Con esta escena, de una película estrenada tan solo dos años después de la apertura del museo, se constataban ya las posibilidades que el edificio de Gehry tenía para explotar su espectacularidad. Y en el cine suele ser el género de acción –pero no solo– el que más invierte en ello, a través de los efectos especiales y la contratación de dobles especialistas en secuencias de riesgo.

Juan Bas también se interesa por el Guggenheim como espacio de acción, en una propuesta interesante porque permite al lector unir la espectacularidad de una escena violenta con el ostentoso edificio, una mezcla muy bien conjugada.

Alacranes en su tinta comienza con el protagonista en un taxi, en un ataque de pánico, alejándose del Guggenheim. La información que se le proporciona al lector no es completa, por lo que Bas trata de dosificarla para mantener la intriga. De este modo, poco después se narran las preocupaciones del protagonista, que teme estar envenenado y espera escuchar noticias sobre un atentado en el Guggenheim¹³². Son pocos datos para que el lector pueda reconstruir la historia y lo que consigue el autor es elevar el suspense.

La ciudad sí que aparece entonces como un espacio hostil, debido principalmente a las largas colas que se arman en las calles bilbaínas en víspera de Nochebuena, día de especial trasiego en las urbes por las compras navideñas. Debido a la nula fluidez del tráfico, el taxista da la vuelta para evitar el puente de Deusto, pero la situación en la Gran Vía es igual de exasperante. Pacho Murga, que quiere llegar al Hospital de Basurto porque teme estar envenenado, vive su particular calvario por la yuxtaposición de una gran congestión en el tráfico de Bilbao, la histeria del protagonista y la presencia de un taxista gallego con el que Murga no establece una buena relación.

Como el lector conoce al final, todo forma parte de una vivencia que genera el subconsciente del protagonista, ya que sí que estaba envenenado, y

¹³² El uso que hace Juan Bas del museo como espacio de muerte por una acción terrorista tiene, por desgracia, un antecedente real: "The very week of the opening of the Guggenheim Bilbao, ETA attempted to plant a bomb among the flowerpots of Jeff Koons's "Puppy", a huge dog made up of actual flowers gracing the main entrance. Caught by surprise, the ETA members killed a security policeman in their escape. Only in places like Bilbao can the battle over beauty be a matter of life and death. It is a tough city after all" (Zulaika 2001: 5). En efecto, ETA asesinó al agente de la Ertzaintza José María Aguirre Larraona cuando este iba a pedir la documentación de los terroristas, mientras custodiaba los alrededores del museo días antes de su inauguración. ETA pretendía colocar una bomba para hacerla estallar durante la inauguración, que iba estar presidida por José Antonio Ardanza –el presidente del Gobierno Vasco–, José María Aznar –el presidente del Gobierno de España– y el Rey Juan Carlos I.

por ello cae en coma. Esta experiencia en las calles de Bilbao atestadas de toda clase de vehículos resulta ser el particular purgatorio de Pacho Murga, que en esta representación de una ciudad hostil paga durante su coma por todas las acciones deshonestas que había llevado a cabo con anterioridad.

En efecto, el Museo Guggenheim es el espacio en el que se desarrolla la última parte de la novela¹³³, durante el ágape navideño que celebra el Gobierno Vasco, evento en el cual “el arte (y más aún si se trata de una franquicia llamada Guggenheim) se convierte en centro de poder” (Cid Abasolo 2010: 65).

El Guggenheim deja de ser por unas horas un museo de arte para convertirse en el centro de recepción del acto que organiza el Gobierno Vasco, por lo que cambia la función del edificio. No es de extrañar esta elección, pues el Guggenheim, como hemos explicado, ha sido uno de los pilares en los que se ha sustentado el cambio de modelo económico en Euskadi. Financiada su construcción, además, con dinero público, el Guggenheim aparece, con toda naturalidad, como espacio de poder político.

Juan Bas configura un final tragicómico en el que se combinan los elementos populares con los modernos. La innovación más evidente, el propio Guggenheim, es visitada por Antón Astigarraga vestido de Olentzero, la tradicional figura vasca navideña del carbonero que entrega los regalos a los niños en Navidad. De esta forma, el autor parodia los elementos de la cultura vasca, tanto tradicionales como modernos, para, a través de ellos, criticar el nacionalismo que ensalza precisamente este tipo de símbolos¹³⁴.

Pacho Murga irrumpe en el Guggenheim dando la voz de alarma y acusando a Astigarraga de portar una bomba, lo que provoca que cunda el pánico y que los agentes disparen al cocinero y acaben con su vida. La imagen tiene un marcado carácter tragicómico: la víspera de Nochebuena, el Olentzero

¹³³ La obra está dividida en tres partes. Esta última se titula “El carbonero dipsómano en el Guggenheim”.

¹³⁴ Cid Abasolo (2010: 67) recoge también la ridiculización que Murga hace de otros elementos de la cultura vasca, como Marijaia, personaje tradicional de las fiestas de Bilbao.

muere a tiros por la Ertzaintza en el Museo Guggenheim. Por si no eran suficientes los elementos tradicionales y modernos contrapuestos, el suceso deja otra víctima colateral: “El burro se asustó con los tiros y salió al galope en dirección a la sala sin columnas. Lo dejaron seco cuando llegaba a la gigantesca escultura minimalista de Richard Serra” (Bas 2002: 246). El burro, elemento que representa la ruralidad y que acompañaba al Olentzero, muere ante la escultura de Serra, que simboliza la nueva Bilbao –y por extensión, Euskadi– asentada sobre los pilares de la cultura y el turismo.

No es esta la única aventura que vive Pacho Murga en el Guggenheim, ya que varios años después, en *Ostras para Dimitri*, regresa otra vez al Museo en el que no estaba, según manifiesta, desde el año 2000, cuando se produjo el atentado de Astigarraga. El protagonista visita las exposiciones con su habitual mordacidad y critica las obras de los artistas. Con su visión irónica y provocadora, Murga incide en que el museo es mucho más relevante por el continente que por el contenido, algo que, sin embargo, no parece molestar a los miles de turistas que lo visitan cada año.

El personaje retrata el deambular de los visitantes, esencialmente extranjeros que viajan a Bilbao para conocer ese museo, cuando sucede un hecho sorprendente:

Los cristales del atrio se rompían en una serie paralela a las explosiones en línea que lo barrían y provocaban una carnicería. El suelo reluciente se fue llenando de expansivas flores de sangre que parecían pintadas por chorros caídos del techo y cuyos pistilos fueran trozos de cuerpo despanzurrados.

Atiné a correr los pocos metros que me separaban de la primera escultura de Serra y ya la había rodeado en parte, buscando la entrada al refugio de acero, cuando me alcanzó una de las últimas explosiones.

Reboté contra la dura pared de metal y sentí que me desgajaban, que me arrancaban algo de raíz. [...]

Nunca habría imaginado que una escultura de Richard Serra –un artista poco apreciado por mí– un día me salvaría la vida amortiguando con su mole de acero la acción de un explosivo. Después de siete años, tuvo que ocurrírseme volver al Guggenheim precisamente el día que Al Qaeda había escogido para

atentar contra el museo. Esta vez, la extrema derecha apenas especuló con que ETA hubiera sido cómplice. (Bas 2012: 226-227)

Bas describe el atentado de Al Qaeda en el Guggenheim y convierte el museo en un espacio de destrucción y muerte tras el lanzamiento de granadas desde el paseo del Campo Volantín. El autor vuelve a concebir el museo como el escenario de un atentado terrorista debido a la relevancia del edificio en Bilbao y a la cantidad de turistas que recibe –la repercusión de este acto hará que los futuros visitantes se planteen seriamente y con miedo si Bilbao es una ciudad segura– y a la espectacularidad plástica que el museo ofrece –el lector puede imaginar el atentado como si de una escena cinematográfica se tratase. De este modo, el Guggenheim queda configurado de nuevo como espacio de acción, y con el atentado, Bas ataca otro de los símbolos de la cultura vasca: si en *Alacranes en su tinta* era el Olentzero el que era abatido a tiros, en esta novela es el edificio el que sufre el atentado, y con él, los visitantes que se encuentran en su interior. El autor puede así “fusilar” dos símbolos de la cultura vasca en otro ataque a los pilares en los que se asienta el nacionalismo vasco, objeto de crítica constante en la obra de Bas.

La escena también está tratada con el característico humor negro que demuestra emplear el autor: el Guggenheim se convierte en una carnicería y el protagonista pierde, por las explosiones, un brazo; Pacho Murga recoge el brazo que le acaban de arrancar con la intención de que en el hospital se lo puedan reinsertar, pero el protagonista se equivoca y coge un brazo que no le pertenece debido a la gran cantidad de miembros humanos que hay esparcidos por el museo.

Si *Alacranes en su tinta* y *Ostras para Dimitri* coinciden en el protagonismo que recibe el Guggenheim, el inicio y el final de la saga también muestra la necesidad de Pacho Murga de llegar al Hospital de Basurto. En esa última novela es ingresado en ese hospital, donde es tratado de sus heridas. Allí

conoce a la enfermera Elena Garlito, con la que se casará poco tiempo después. Si el taxista y el tráfico eran el particular purgatorio que debía sufrir el protagonista en la primera novela, en esta ocasión son el matrimonio con la enfermera y la amputación de su brazo lo que lo alejará de nuevas aventuras, lo que supone el fin de la saga, por lo menos durante una buena temporada.

Pero no se va a librar esta vez de su “castigo”, y es que si en la primera obra acaba en un coma que duró dos años, esta vez Pacho Murga se retira definitivamente del mundillo de la picaresca al que se había aficionado, porque su mujer es un tanto controladora, además de nacionalista y vegetariana, para desesperación del protagonista, y se establecen en un caserío en el valle de Atxondo, lejos de Bilbao. A Murga, entonces, solo le queda el alcohol, el único vicio que, a pesar de las prohibiciones de Elena, logra seguir manteniendo.

El Guggenheim aparece, pues, como un espacio de arte y poder que se torna en escenario de acción –por dos atentados terroristas– en el que el protagonista termina siempre malparado. El edificio recibe tanta atención por ser obra de lo que Amendola denomina un “arquitecto *superstar*” (2000: 136-142), hecho que no pasa desapercibido en las novelas de Bas. Estos episodios que suceden en el museo, que para Murga sí que se convierte en un espacio hostil, persiguen parodiar los símbolos que se puedan vincular al nacionalismo vasco, para así servir de crítica a los partidos nacionalistas que gobernaban durante esos años Euskadi.

7. 4. Mikel Goikoetxea: el Marlowe euskaldún. José Javier Abasolo

José Javier Abasolo es un escritor nacido en Bilbao en 1957. Licenciado en Derecho, es funcionario de carrera y comenzó a publicar novelas en 1997, con *Lejos de aquel instante*, ganadora del Premio de la Novela Prensa Canaria de 1996. Su segunda novela, *Nadie es inocente* (1998), fue la confirmación de que aparecía un prometedor autor del género criminal, pues ambas obras fueron bien acogidas y se tradujeron a otros idiomas. Desde entonces, ha publicado

algunas novelas criminales más, entre las que destaca *Antes de que todo se derrumbe* (2006), ganadora del Premio García Pavón en el año 2005. Son obras que, según Tyras, ilustran “la postura de una voluntad de investigación que se interesa más por la realidad misma que por el enigma planteado por el texto” (2002: 102).

En 2010 inició la saga que vamos a estudiar, protagonizada por el detective privado Mikel Goikoetxea, con la novela *Pájaros sin alas*. Tras esta obra, *La luz muerta* (2012) y *La última batalla* (2013) forman hasta el momento la serie, que muy probablemente será continuada en próximas entregas.

La creación del personaje protagonista se sustenta en la búsqueda de verosimilitud, en conseguir que resulte creíble para el lector un detective que vive y trabaja en Bilbao. Por ello, Mikel Goikoetxea, conocido como Goiko, era un ertzaina que debe dejar su trabajo en la policía autónoma vasca tras ser acusado de pertenecer a una red de pedófilos. Aunque no se llega a demostrar su culpabilidad, la animadversión que se genera entre sus compañeros –entre ellos, su mujer, Natalia Urkiza, y compañera del protagonista en la Ertzaintza– obliga al protagonista a pedir la excedencia y comenzar a trabajar como detective privado, en solitario, como un “Marlowe euskaldun” (Abasolo 2013: 335), tal y como se refiere a él otro personaje de una de las obras. En la primera novela, Goiko consigue probar que las acusaciones que recaían sobre él eran falsas y descubre que todo formaba parte de una conspiración para alejarlo de un caso que investigaba cuando pertenecía a la Ertzaintza. No obstante, y a pesar de haber limpiado su nombre, Goiko prefiere seguir trabajando como detective, por su cuenta, sin socios ni ayudantes.

Aunque la legislación española prohíbe a los detectives privados investigar delitos de sangre (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010d: 301; Rivero Grandoso 2014c: 161), las tres novelas protagonizadas por Mikel Goikoetxea se centran en tres casos de asesinato que deberá resolver: mientras en *Pájaros sin alas* y en *La luz muerta* los crímenes que investiga son

aparentemente muertes accidentales cuyos expedientes ya ha cerrado la Ertzaintza, en *La última batalla* el asesinato del que se ocupa se lo ha encargado un ertzaina, pues desde los círculos de poder no les están dejando avanzar a ellos. Se trata, pues, de tres casos en los que se justifica que Goiko investigue, porque los cuerpos policiales, por uno u otro motivo, no lo harán.

Como Goiko era un ertzaina –y de hecho lo sigue siendo, solo que está de excedencia–, en sus investigaciones contacta con sus antiguos compañeros, en especial Eneko Goirizelaia, para conseguir información o pedirles que hagan alguna gestión que él, como simple ciudadano, no puede realizar con éxito. En este caso, como ya aparecía con Ángel Esquiús en la literatura catalana, el detective necesita de la ayuda de los cuerpos de seguridad del Estado, algo entendible debido a los avances tecnológicos con los que cuentan estos y a la autoridad conferida que les permite obtener información veraz de primera mano. En el caso de Goiko, además, resulta verosímil, ya que su pertenencia a la Ertzaintza justifica de algún modo que sus antiguos compañeros le faciliten informes sobre los casos que investiga y ordenen redadas que él ha solicitado previamente.

En estas novelas, el protagonista es el narrador en primera persona. No obstante, en todas ellas siempre hay una serie de capítulos, menor en número que los dedicados a Goiko, centrados en otro personaje no vinculado al detective pero con un papel fundamental en el desarrollo de la trama, pues suele identificarse con el criminal de la historia. De este modo, en *Pájaros sin alas* estos capítulos están protagonizados por un asesino a sueldo rumano al que le encargan trabajar en una organización; en *La Luz muerta* es un médico forense que sospecha que el aumento de muertes que se producen durante su turno está relacionado con las perversiones sexuales de su novia, y por lo tanto, que esta podría ser una asesina; y, por último, en *La última batalla* se alternan episodios ocurridos durante la década de 1980, con el terrorismo y la reconversión industrial como temas que aparecen de fondo, con otros situados en el tiempo

actual, y los sucesos de estos dos periodos están vinculados por una cadena de crímenes que tiene relación con ETA y la guerra sucia contra el terrorismo.

La saga protagonizada por Goiko supone la adaptación de la novela criminal estadounidense al contexto bilbaíno. Pero, además, la obra de Abasolo incluye elementos de lo que Martín Escribà y Sánchez Zapatero han denominado “novela negra del desencanto” (2013), pues está protagonizada por un detective solitario heredero de la tradición de Philip Marlowe, se plantea como crítica a la sociedad contemporánea y hay una especial atención a la gastronomía. Sin ser el detective creado por Abasolo un gourmet como Carvalho, sí que hay algún episodio en el que se describe minuciosamente la elaboración de un determinado plato, por lo que se emplea la comida como elemento de placer para los personajes. Un ejemplo podemos verlo en la preparación de una merluza a la vasca:

Había comprado una merluza en una pescadería de confianza, según volvía a casa, y decidí preparármela a la vasca. Freí unos dientes de ajo en una cazuela de barro que perteneció a mi madre y aún la conservaba en casa. Cuando ya estaban bien fritos los saqué e introduje la merluza, que previamente había cortado en trozos redondos, dejándola a fuego lento durante unos tres minutos. Luego le eché un vaso de vino blanco y una ramita de perejil picado, antes de añadir un buen número de almejas y un puñado [de] guisantes así como un vaso de agua. Tras diez minutos de espera le di la vuelta a la merluza y cinco minutos más tarde estaba hecha. Ya sólo era cuestión de adornarla con unos espárragos y un huevo duro cortado en rodajas y el plato estaba listo para servir [...]. (Abasolo 2013: 425)

Se trata, por tanto, de la continuación del paradigma iniciado por Manuel Vázquez Montalbán en el contexto de la sociedad bilbaína, si bien en realidad en la obra de Abasolo el discurso crítico no está tan orientado a denunciar las estructuras del sistema como sus consecuencias.

7. 4. 1. Bilbao como ciudad criminal: los espacios del género

La ciudad en la que se centran las aventuras del detective es principalmente Bilbao, aunque en *La última batalla* el personaje debe desplazarse a Cantabria y a La Rioja en dos breves episodios. Bilbao y sus alrededores ocupan, por tanto, el protagonismo en estas novelas, no como en la trilogía de Juan Bas, en la que en algunas de sus obras se limitaba a desempeñar un papel marginal.

Bilbao aparece en la saga como una ciudad apacible y tranquila en la que suceden crímenes y donde, también, se forman organizaciones peligrosas que amenazan con desestabilizar la paz que se respira en la urbe. No es, pues, una ciudad claramente hostil, ya que incluso el detective protagonista confirma que en Bilbao no es frecuente que sucedan asesinatos (Abasolo 2010: 33), pero sí que en ocasiones se describe su lado más sórdido: se trata de situaciones violentas que alteran la normalidad de las calles.

El espacio no está representado a partir de una concepción negativa, ni tampoco las historias se suelen desarrollar en momentos que favorezcan su peligrosidad, como la noche. En este sentido, la obra de Abasolo se aleja de los cánones clásicos, especialmente del modelo norteamericano, en el que la nocturnidad era aprovechada para situar las escenas en las que se producen los crímenes y en las que el detective corre peligro. El protagonista de esta saga, aunque en algún momento también se vea obligado a trabajar por la noche, lleva a cabo sus pesquisas sobre todo de día, de tal modo que entre las distintas visitas que debe realizar tiene tiempo para pasear y disfrutar de la buena temperatura y de la tranquilidad de las calles.

De este modo, lo que resulta más interesante en esta ciudad, en la que nació y donde vive y trabaja el detective, son los espacios, mayormente cerrados, típicos del género criminal y las actividades que en ellos se realizan, relacionadas principalmente con el mundo de la delincuencia, aunque no pocas construcciones sin ninguna connotación negativa especial a priori acaban

desempeñando la función de escenario del crimen, donde se produce la “desfamiliarización de lo cotidiano” (Resina 2009: 17). También predominan las descripciones detalladas de los trayectos que realizan los personajes por la ciudad, de tal forma que el lector puede seguir los pasos de los protagonistas – ya sea en coche, transporte urbano o caminando– por las calles y plazas con la ayuda de un mapa.

Bajé hasta el parque por Doctor Areílza y luego, bordeando el palacio Euskalduna me dirigí hacia Olabeaga, iniciando a la altura del Museo Marítimo un recorrido por el paseo de Abando Ibarra hasta llegar al muelle de Evaristo Churrua. [...] Regresé a la Gran Vía y con trote cochinerero subí por Gregorio de la Revilla hasta llegar a mi domicilio. (Abasolo 2012: 68)

En cuanto a espacios concretos, Abasolo recurre con asiduidad a las estancias propias de la ficción criminal, tanto en sus manifestaciones literarias como en las cinematográficas y televisivas. Por ello, y debido a que el personaje protagonista de la saga de Abasolo trabaja como detective privado, uno de los lugares que cobran más relevancia en las novelas –por ser el punto de inicio de las tramas que se desarrollan– es el despacho del detective, el “espacio estable” del protagonista, en contraposición con las calles de la ciudad (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010d: 295). Este aparece descrito desde el comienzo de la saga, en las primeras páginas de *Pájaros sin alas*, y es desmitificado su aspecto, pues el lugar donde recibe a sus clientes nada tiene que ver con las estancias que ha popularizado el cine negro clásico, ya que es

un cuchitril sin ventanas ni ventilación de ningún tipo que había habilitado para recibir a los hipotéticos clientes que necesitaran desesperadamente contratar a un detective en el grande y desvencijado piso del centro de Bilbao que había recibido como herencia de mis padres, un cuchitril adornado tan sólo con mi viejo título de Licenciado en Derecho firmado por Su Majestad el Rey D. Juan Carlos I. (Abasolo 2010: 13)

El despacho se encuentra en su propia vivienda, en el piso grande en el que habita. Se trata, pues, del uso de la casa como oficina, que aparece reflejada como “esquema de familiaridad doméstica” (Balló y Pérez 2005: 38) y que ya había sido empleada en sagas como la protagonizada por Nero Wolfe, de Rex Stout: la mansión cumple la doble función de hogar y lugar de trabajo (Balló y Pérez 2005: 38-39). El modesto habitáculo que hace de despacho de Mikel Goikoetxea contrasta con el del primer cliente que aparece en la saga, el notario Carlos Joaquín Gómez-Uralde Urizarbarrena, pues en el de este se subrayan sus dimensiones –comparadas con las de un campo de fútbol– y su decorado, que incluye cuadros de Miró y Tàpies.

La casa y el despacho del detective –situado este último, en el caso de Goiko, en su propia vivienda– conforman los espacios estables de la saga, aquellos a los que el lector vuelve de la mano del protagonista:

La geografía serial es, por tanto, el lugar del que se procede y al que se regresa. Esta característica del espacio familiarista no es territorio exclusivo de la épica. A menudo la literatura serial detectivesca se ha sustentado en la creación de un espacio estable, un centro de operaciones en el que el detective pensador recopila los hechos, extrae conclusiones y explora salidas de futuro. (Balló y Pérez 2005: 35)

El detective vive en una zona céntrica de Bilbao, no muy marcada socialmente aunque predomina la clase media-alta. La atención que presta Abasolo al detalle y a la precisión, en ocasiones hasta el extremo, en la ubicación de los espacios por los que transitan sus personajes nos permite situar claramente el edificio de su vivienda, que está en la calle Manuel Allende, al lado de la plaza de Indautxu, entre las calles Alameda de Urkijo y Simón Bolívar. Abasolo, además, emplea en la mayor parte de las ocasiones locales e instituciones que existen realmente y que aparecen tal y como el autor los percibe. Es el caso, por ejemplo, del colegio cercano a la casa de Goiko y que contempla el asesino que aparece en *Pájaros sin alas*, cuando los niños salen de él

de forma alborotada; o el restaurante Serantes 2, en la calle Alameda de Urkijo, y el pub Cotton Club, en la plaza de Indautxu, a donde van Andoni Zubikarai – forense protagonista de *La luz muerta*– y su novia Ainhoa con el psiquiatra Shanti Unanue y su esposa. Son espacios que existen en el Bilbao actual, en la zona de Indautxu, y que Abasolo desarrolla como escenarios en sus obras, ya que con ello consigue, por un lado, una mayor verosimilitud y una mayor empatía con el lector que conoce esas calles y, por otro, una configuración más sencilla del espacio urbano, ya que parte de locales que existen en la ciudad y que conoce bien, por lo que resulta más fácil describir el referente.

La vivienda del detective, a pesar de estar situada en un barrio tranquilo, recibe visitas desagradables, como la de los agentes de policía que lo llevan a ver al juez Bourget Morán o los que lo detienen por el asesinato de su mujer, Natalia Urkiza. No obstante, su casa sí que aparece como espacio protector, ya que no es invadida por delincuentes o matones, como sucedía en el caso de las novelas protagonizadas por Pepe Carvalho. El único allanamiento de morada que se produce en la vivienda del detective lo lleva a cabo Antonio Jiménez Borja, el gitano con el que comparte celda Goiko en la primera novela de la saga, pero en este caso, Jiménez Borja entra en su piso para informarle al detective de cuestiones que este desconoce sobre el crimen que investiga. No se trata, pues, de un acto con fines delictivos.

Aunque no se produce en su vivienda, sí que hay un suceso trágico que tiene lugar en su edificio, concretamente en el portal, cuando un asesino mata a tiros a su vecina, que iba acompañada de su hijo pequeño y de su amante, el ertzaina Garrastatzu. Una nota que deja el culpable indica que el verdadero objetivo era el propio Goiko, pero el criminal debió de confundirlo con el otro hombre. Por lo tanto, el edificio se convierte en espacio de muerte y modifica el signo de la zona, ya que, a pesar de ser un barrio tranquilo, con colegios incluso, no permanece inmune a los crímenes.

Además del despacho del detective, aparecen otros espacios característicos del género, como la comisaría de la Ertzaintza en la que trabajaba Mikel Goikoetxea. Se trata de la comisaría de la calle Ibarrekolanda, edificio que el protagonista conoce muy bien por su experiencia allí en el pasado. No obstante, en las novelas –en especial durante la primera de ellas– este espacio desempeña un papel agri dulce para Goiko, pues, por un lado, despierta los recuerdos de su trabajo allí junto a su ex pareja, Natalia, que se separó de él tras las acusaciones de pederastia que sufrió el detective, momentos que en el tiempo presente resultan dolorosos para el protagonista, ya que, de manera injusta por un delito que él no cometió, tuvo que renunciar a su trabajo y, lo que es peor, su mujer lo abandonó; por otro lado, cada vez que el detective debe acudir a la comisaría experimenta la hostilidad y la repulsa de sus antiguos compañeros –también de los que, sin conocerlo previamente, han entrado nuevos en esa comisaría y han escuchado los rumores–, que no creen en su inocencia.

Este espacio, de recuerdo amable pero de presente hostil, se vuelve casi un infierno para el detective cuando es detenido por el asesinato de Natalia Urkiza, en *Pájaros sin alas*. A la animadversión que generaba el detective por su supuesta participación en un red de pederastas y su posterior desempeño como investigador privado –cuya rivalidad con las fuerzas de seguridad del Estado se deja entrever sobre todo en esta primera novela–, los agentes de la comisaría muestran la antipatía que les genera Goiko cuando parece el principal sospechoso del asesinato de una compañera ertzaina en un caso de violencia machista. El edificio, que no está construido como espacio de represión –como sí ocurre en la obra de otros autores, como Manuel Vázquez Montalbán o Maria Antònia Oliver–, porque Abasolo describe a la Policía Autónoma Vasca como un cuerpo moderno y creado a partir de los valores democráticos¹³⁵, sí que se

¹³⁵ No obstante, Abasolo dota a sus obras de una mayor complejidad, por lo que, a pesar de la buena reputación que merecen los ertzainas en estas novelas, también hay agentes corruptos –

vuelve hostil para el detective por la desconfianza de sus antiguos compañeros y por tener que experimentar lo que se siente desde el otro lado en el calabozo y en la sala de interrogatorios: estas estancias a las que acudía con frecuencia cuando trabajaba como ertzaina aparecen ahora desde una perspectiva desagradable e incómoda, pues Goiko es de nuevo sospechoso, esta vez de asesinato. El espacio cambia por completo su significado, y lo que antes para el detective no era nada más que rutina, en el momento en el que está detenido se transforma en un espacio amenazante en el que sus antiguos compañeros desconfían de él y a partir del cual puede acabar encarcelado, como más tarde sucede.

El detective solo cuenta con dos apoyos en la comisaría: su antiguo compañero Eneko Goirizelaia –que desde el principio creyó en su inocencia y ayudó a Goiko a encontrar casos para trabajar cuando comenzó a ejercer como investigador privado– y Ander González, que no llegó a coincidir con él en la Ertzaintza, pero fue Eneko el que le habló sobre su caso y lo convenció de su inocencia.

como se descubrirá en el caso de la asesinada Natalia Urkiza– u otros que hacen gala de una actitud prepotente, como la pareja que forman Gorka Zubieta y Enrique Zubiaga. El autor refleja las expectativas que creó en la sociedad la Ertzaintza cuando se formó y la normalidad con la que la población vasca la contempla hoy: “Hubo una época, tras el final de la dictadura y la instauración del nuevo estado democrático y autonómico, que la Ertzaintza, la recién creada policía vasca, generó una inusitada ilusión entre la población. Quizás por contraste con las Fuerzas del Orden Público del franquismo, cuya única misión, que cumplían con eficacia y extremado celo profesional, consistía [en] reprimir a los disidentes y a quienes, sin serlo, pasaban por allí, la creación de un nuevo cuerpo policial que iba a estar bajo las órdenes del gobierno autónomo despertó una auténtica oleada de simpatía y apoyo popular. Los primeros ertzainas eran nuestros vecinos, nuestros colegas, y durante unos años se produjo una unión entre la policía y el pueblo que incluso hubiera asombrado al mismísimo Lenin en sus utópicos momentos. Pero el paso del tiempo convirtió, tanto lo bueno como lo malo, a esa nueva policía en una policía normal y en la actualidad mis ex colegas son como todos, los hay honestos y corruptos, están quienes creen con entusiasmo que realizan una labor social y quienes se han metido a policías porque más cornadas da el paro, los que respetan escrupulosamente los derechos humanos, incluidos los de los detenidos, y los que les inflarían a hostias sin el menor remordimiento si supieran que su acción iba a quedar impune. Y, por supuesto, como en cualquier otro cuerpo policial del ancho mundo, podemos encontrarnos con los típicos matones del tres al cuarto que están convencidos de que una placa y una pistola les transforman en unos seres poderosos y superiores al resto de los ciudadanos” (Abasolo 2010: 203-204).

Tras demostrar que todas las acusaciones se debieron a una conspiración que orquestaron contra el detective, Goiko vuelve a ser recibido con una mayor normalidad en la comisaría, a la que acude para pedir ayuda en alguna investigación, en especial a su amigo Eneko. A pesar de que el protagonista no solicita su reingreso, sus visitas al edificio de Ibarrekolanda ya no se caracterizan por la tensión de antes. De hecho, en la última novela, va a ser Ander González el que avise al detective del tiroteo que ha sufrido Eneko y de la necesidad de proteger al ertzaina y de investigar lo que ha sucedido. La credibilidad y la confianza de Goiko quedan totalmente repuestas en *La última batalla*, pues es en la comisaría donde el detective recibe la visita de Markel Irizar, un importante asesor de la Viceconsejería de Seguridad, que lo felicita por su trabajo y le ofrece dirigir una nueva macrosección contra la delincuencia organizada. Ya no hay dudas de su inocencia y sus investigaciones han sido tan bien valoradas que en la comisaría esperan su regreso con los brazos abiertos.

Por lo tanto, las experiencias de Goiko en la comisaría cambian con el paso del tiempo: desde el pasado con Natalia en el que ese edificio era su lugar de trabajo hasta la configuración hostil de ese espacio por los crímenes de los que se le acusa y por la animadversión que despierta en sus antiguos compañeros, para acabar, por último, siendo bien recibido con las investigaciones de las que se ocupa y en las que colabora estrechamente con la Ertzaintza.

Otro lugar recurrente en la novela criminal es la prisión, el que posiblemente sea el espacio hostil por excelencia. La cárcel, construcción creada para la privación de libertad de los individuos que suponen una amenaza para el conjunto de la sociedad, aparece en la ficción criminal como un centro peligroso que funciona a través de unas reglas propias, distintas a las de cualquier otro espacio.

La prisión, que ha generado sobre todo durante el siglo XX una gran cantidad de obras literarias –basta con hacer referencia a los conflictos bélicos, a

los campos de concentración y a los presos políticos para dar una idea de la relevancia de este espacio¹³⁶— aparece con cierta frecuencia en el género criminal, no tanto en la literatura como en las producciones audiovisuales, en donde han abundado los dramas carcelarios y las historias de fugas¹³⁷.

Durante *Pájaros sin alas*, tras ser acusado por el asesinato de su ex pareja Natalia Urkiza —de la que todavía no se había divorciado—, Goiko ingresa de forma preventiva en la prisión de Basauri, situada fuera del municipio de Bilbao pero dentro de su área metropolitana. Si Petra Delicado, en las novelas de Alicia Giménez Bartlett, explicaba la aprehensión que le generaban las cárceles a las que acudía durante sus investigaciones, el detective de Abasolo la sufre en primera persona. El espacio, ya de por sí represor y peligroso, lo es todavía más para un ex ertzaina, gremio que no genera ninguna simpatía en la cárcel a la que ha ido a parar la mayoría de los delincuentes y criminales que allí habitan por el trabajo desempeñado por ese colectivo.

Es, por lo tanto, un lugar amenazante para el detective. Allí, gracias a los contactos que poseen sus ex compañeros de la Ertzaintza, Goiko es protegido por el Relojero, un funcionario de prisiones que les debe favores. El Relojero le encomienda a Antonio Jiménez Borja, un gitano muy respetado dentro de la cárcel, velar por la seguridad del ex ertzaina, y para ello Jiménez Borja comparte celda con Goiko. No obstante, las precauciones tomadas parecen

¹³⁶ La prisión no ha sido atendida por los estudiosos como lugar de la novela criminal. La crítica ha analizado especialmente el espacio carcelario en obras autobiográficas o autoficcionales que reflejan la situación de los personajes presos en campos de concentración por motivos políticos o xenófobos. La llamada literatura concentracionaria, que describe la tragedia de los reclusos, en ocasiones tiende a buscar la evasión como método para protegerse de los abusos y las torturas que sus autores recibían: “el elevado nivel de horror de la experiencia provocó que los prisioneros hicieran de la fantasía un medio para huir de la opresiva realidad que les rodeaba” (Sánchez Zapatero 2010: 156). No se trata, pues, de la misma configuración del espacio que se lleva a cabo en la novela criminal, aunque la cárcel mantenga su carácter hostil y opresor.

¹³⁷ Además del cine, las series de televisión también han aprovechado el tema. Podemos citar, a modo de ejemplo, los títulos de las estadounidenses *Prison Break* (Fox, 2005-2009) y *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-) y las españolas —que guardan algunas semejanzas con las anteriores— *La fuga* (TeleCinco, 2012) y *Vis a vis* (Antena 3, 2015-). No obstante, de ellas, posiblemente es *Prison Break* la que más elementos del género incorpora.

insuficientes, pues Jiménez Borja descubre que en la prisión van a intentar asesinar al detective y la única forma de evitarlo es adelantarse y clavarle un objeto punzante cuando están en el patio. La herida no resulta mortal, pero mantiene inconsciente al protagonista durante cuatro días en la enfermería de la cárcel. Al despertarse, el Relojero le explica que Jiménez Borja no tuvo más remedio que atacarlo, pues le habían ofrecido 12 000 euros por matarlo, y para no levantar sospechas debió pincharlo, aunque sabía que no le causaría la muerte. El funcionario de prisiones también le cuenta que durante su convalecencia otro preso acudió a la enfermería para asesinarlo, pero consiguieron abatirlo a tiros antes de que llevara a cabo su plan.

Goiko sufre dos intentos de asesinato en la cárcel –si bien el primero es fingido, aunque lo mantiene inconsciente unos días, y después ingresado en una clínica–, lo que permite conformar este espacio como el más hostil de todos los que conoce el detective en estas tres novelas. La visión negativa de la prisión se acrecienta en estos capítulos en los que el detective permanece encarcelado, pues a la soledad, el aislamiento, la privación de libertad y la tensión del centro, se añade la peligrosidad, debido a que Goiko es el hombre al que una poderosa organización criminal quiere asesinar por la investigación que estaba realizando.

La prisión de Basauri vuelve a aparecer como escenario de un suceso violento en *La última batalla*, aunque en esta ocasión es en su exterior donde se produce el acto. Es justo cuando el ex etarra Koldo Ferreira sale de la cárcel, donde lo esperaba el ertzaina Eneko Goirizelaia, cuando ambos son tiroteados, lo que provoca la muerte de Ferreira y deja en estado muy grave a Eneko. A pesar de la seguridad de un espacio tan singular en las civilizaciones contemporáneas como es un centro penitenciario, este continúa apareciendo como lugar en el que suceden crímenes. La prisión, ese sitio estigmatizado al que la sociedad le da la espalda por su carácter marginal y por la peligrosidad de los que allí permanecen reclusos, funciona en las novelas como lugar

violento que protagoniza las pesadillas de los que, como Mikel Goikoetxea, allí han estado.

El detective tiene que volver a este espacio en la última novela para investigar las causas del ataque que ha sufrido su amigo Eneko y, sobre todo, su extraña relación con el terrorista asesinado. Su regreso a la cárcel está marcado por los recuerdos negativos de lo que allí vivió, pero su deber se impone a sus miedos y a su mala experiencia y se reúne de nuevo con el Relojero para intentar esclarecer el caso.

También hostil, aunque sin llegar al extremo que supone la cárcel, es el Palacio de Justicia de Bilbao. Abasolo, licenciado en Derecho –como también lo es su personaje– aprovecha ampliamente sus conocimientos en el ámbito de la abogacía, la notaría y la judicatura para presentar a numerosos personajes y escenarios relacionados directamente con el ejercicio del Derecho. Por ello, uno de los espacios más visitados, sobre todo durante la primera novela, es el Palacio de Justicia al que acabamos de aludir, situado en la calle Berastegi, junto a los Jardines de Albia. Es un edificio que Mikel Goikoetxea conoce bien, pues además de sus estudios de Derecho, el caso sobre la red de pedófilos con el que fue relacionado lo obligó a asistir en algunas ocasiones, lo que propició que se enemistase con el juez que llevaba el caso, Luis Bourget Morán. Bourget es en *Pájaros sin alas* uno de los personajes principales, pues cree ciegamente en la culpabilidad de Goiko en el caso de pederastia, y es el juez al que el protagonista se debe enfrentar en varias ocasiones, primero por investigar un caso de presunto asesinato y después por el crimen de Natalia. Esos encuentros están cargados de tensión y de descortesía, lo que provoca que el Palacio de Justicia aparezca ante el lector como un espacio enemigo para el detective, sobre todo tras la injusta condena a prisión preventiva por el asesinato de su ex pareja. Todo ello conforma el edificio como un lugar adverso, en el que la aplicación de la justicia queda en entredicho.

Aunque Goiko no está configurado como un personaje tan desencantado como el inspector Méndez, en las obras de Abasolo hay, como en las de González Ledesma, una crítica explícita a las leyes y a la aplicación de la justicia. Los dos escritores, licenciados en Derecho, utilizan su experiencia para construir novelas criminales, pues el género les permite “indicar la presencia o ausencia del concepto moral de justicia en la sociedad, y se presta incluso a criticar la Justicia como algo corrupto y desnaturalizado” (Valles Calatrava 1990: 81).

A medida que avanza en la investigación, Goiko descubre que es Rubén Garmendia –el marido de Bourget e importante empresario bilbaíno– uno de los principales responsables de la organización criminal. Tras resolver satisfactoriamente el caso, el detective acude de nuevo al Palacio de Justicia para recriminarle al juez las acusaciones falsas que sufrió y el acoso del que fue víctima, cuando era el marido de Bourget el que había orquestado todo. El juez, apesadumbrado, trata de disculparse ante las vehementes protestas de Goiko, y, tras salir este de su despacho, se suicida pegándose un tiro. A pesar de las medidas de seguridad del juzgado, el edificio aparece también como espacio de muerte, en el que se desarrolla un suceso tan violento. Paradójicamente, este lugar, donde se juzgan los crímenes, se convierte en el escenario de un suicidio, por lo que se produce “un ataque de lo anormal a lo normal” (Marín Cerezo 2009: 24) que modifica el signo del edificio.

Este hecho sangriento propicia que los jueces sientan todavía más animadversión hacia el detective, pues lo consideran responsable de la muerte de su compañero. Por lo tanto, a pesar del suicidio de Bourget, su gran enemigo, el Palacio de Justicia continúa siendo para el protagonista un espacio hostil por los recelos que se generan mutuamente entre el detective y los jueces. Así aparece en *La luz muerta*, cuando acude al juzgado para recuperar las pertenencias de Erika –cuya muerte por sobredosis investiga– y solicitar las

diligencias judiciales de ese caso y percibe las miradas de desconfianza y el trato frío con el que lo atienden.

Debido a la frecuente presencia de abogados, notarios y procuradores, también aparecen los despachos de estos, a donde se dirige el detective para buscar información relacionada con los casos que investiga. Estos despachos están, prácticamente todos, cerca del Palacio de Justicia, es decir, en una zona bien valorada –y con jardines como los de Albia– que demuestra el poderío económico del bufete y que además se encuentra próxima a los juzgados a los que deben acudir a menudo. Es el caso, por ejemplo, de Jaime Zarrabeitia, el joven procurador que había mantenido relaciones sexuales con Erika en *La luz muerta*, cuyo despacho se sitúa en la calle Ibáñez de Bilbao; o del abogado Rafael Bizkarrondo, al que Goiko visita por ser socio del abogado que defendió al etarra Koldo Ferreira, asesinado tras salir de prisión, y cuya oficina se encuentra en la calle Alameda de Mazarredo. La del notario Gómez-Uralde, que sorprendía al protagonista por sus dimensiones y por el valor de los cuadros que la adornaban, está un poco más lejos, ya que está emplazada en la calle Gran Vía, junto al parque de Doña Casilda.

Estos despachos no están configurados como espacios hostiles, sino como meras oficinas donde el detective realiza algunas preguntas para avanzar en su investigación. Son, por tanto, lugares de signo neutro, más allá de que en alguno de ellos, como el de Bizkarrondo, tenga lugar una situación un poco más tensa por la presencia de su abogado –Íñigo Orbegozo–, que era amigo del fallecido Bourget. Abasolo aprovecha la presencia de estos personajes en sus obras para representar un mundo que conoce muy bien y criticar, de manera mucho más suave a como lo hacía Francisco González Ledesma, algunos aspectos relacionados con las leyes y el Derecho.

También es posible en el género criminal encontrar escenas o capítulos ambientados en el Instituto Anatómico Forense, especialmente en las series de televisión protagonizadas por una unidad policial o en novelas de tipo

procedimental, en las que se detalla con cierta rigurosidad el funcionamiento de los cuerpos de seguridad del Estado. Este espacio cumple una función relevante en la novela *La luz muerta*, pues uno de los personajes principales, Andoni Zubikarai, es forense, y, por lo tanto, el responsable de realizar las autopsias de los fallecidos. Lo inquietante para él comienza cuando aumenta de manera sospechosa el número de personas que fallecen durante su turno de guardia, pues su novia Ainhoa tiene una extraña parafilia que le hace excitarse sexualmente con mayor intensidad cuando habla con Zubikarai sobre los cadáveres que este ha diseccionado. El forense percibe entonces su lugar de trabajo, ese espacio en el que –como piensa a veces– él, hasta entonces, se encontraba cómodo –al contrario que la mayoría de la gente–, como un lugar agobiante en el que empieza a sospechar de su novia como posible culpable del anormal incremento de las muertes que suceden en Bilbao. Por lo tanto, Zubikarai experimenta, aunque por distintos motivos, una sensación similar a la del resto de los ciudadanos, pues ese espacio pacífico y tranquilo en el que podía trabajar con calma es ahora desasosegante, pues sume a este personaje en una inquietud que no solo no consigue hacer desaparecer, sino que con el paso de los días va en aumento.

El Instituto Vasco de Medicina Legal –nombre de la morgue en la que trabaja Zubikarai, situada en la calle Barroeta Aldamar– es también un lugar clave en la resolución de las extrañas muertes, ya que allí es a donde Goiko se dirige para culminar la investigación haciéndose pasar por policía, pues descubre que es el ayudante de Zubikarai una de las personas que estaba implicada, de forma marginal, en los misteriosos fallecimientos que se producían en la ciudad. Por lo tanto, el origen de las preocupaciones del forense se convierte al final, felizmente, en el espacio en el que el detective consigue resolver los crímenes.

Relacionados estrechamente con la medicina están los espacios a los que acude en numerosas ocasiones el detective: clínicas y hospitales forman parte

de la geografía habitual del género criminal, y Abasolo los emplea con insistencia, ya sea para ilustrar la peligrosidad del trabajo del detective –quien sufre los ataques de los asesinos– o para incidir en la carencia de escrúpulos de los grupos relacionados con el mundo del crimen. De este modo, estos lugares aparecen de dos formas contrapuestas: como espacio de curación –que sería la principal característica esperable de hospitales y clínicas– y como espacio cuya función se subvierte al ser el escenario de muertes violentas.

El hospital, ese “espacio fronterizo entre lo público y lo privado, es el escenario de un drama” (Garrido Alarcón 2010a: 267): el de una enfermedad o una dolencia que repercute negativamente en el paciente¹³⁸ y que puede suponer la muerte. El tratamiento de este espacio en la literatura suele estar relacionado con graves procesos, que los personajes pueden superar o no, pero no abundan los casos en los que aparezca el hospital para representar una consulta menor o una enfermedad leve. Por ello, y debido a la trascendencia del espacio, la presencia de los personajes de Abasolo en centros hospitalarios se caracteriza generalmente porque conlleva una situación en la que estos se encuentran entre la vida y la muerte, o al menos han sufrido una experiencia grave y que se sale fuera de lo ordinario, como haber recibido un disparo.

Mikel Goikoetxea debe visitar en dos ocasiones este espacio en la primera novela que protagoniza, *Pájaros sin alas*. Además de su estancia en la enfermería de la prisión, cuando es absuelto de los cargos lo ingresan en la clínica del Doctor San Sebastián, en Deusto, para que termine de recuperarse de los dos ataques de los cuales había sido víctima. También tiene que permanecer en el Hospital de Cruces¹³⁹ tres semanas ingresado tras recibir el disparo del asesino rumano, lo que en cierto sentido frustra al detective porque le impide realizar su vida normal.

¹³⁸ Garrido Alarcón relaciona la etimología de esta palabra con la “raíz en desuso o quizás tabú” (2010a: 268) del término griego, que deriva en el actual “agonizante”.

¹³⁹ En *La luz muerta* se hace referencia a este episodio, pero por error se cita otro hospital, el de Basurto (Abasolo 2012: 20).

Este Hospital Universitario de Cruces, el más grande del País Vasco y situado en la vecina ciudad de Barakaldo, es también espacio de curación para Agurtzane, la joven que le pide al detective investigar la extraña muerte por sobredosis de su amiga Erika Pereda. Agurtzane recibe una brutal paliza por incomodar a los traficantes de droga, y por ello es ingresada en ese centro, donde comparte habitación con una anciana maltratada por su marido, que al poco tiempo fallece de cáncer de huesos.

El Hospital de Cruces es también el lugar al que llevan al ertzaina Eneko Goirizelaia tras ser tiroteado fuera de la prisión de Basauri, solo que en esta ocasión el espacio no aparece representado como lugar de curación, sino que se vuelve peligroso. Como ya hemos comentado, es Ander González, otro ertzaina, el que le pide a Goiko que proteja a Eneko, pues ellos han sido apartados del caso y temen que el asesino regrese a culminar su trabajo. La intuición de Ander resulta crucial para salvar la vida de Eneko, pues gracias a la presencia del detective se consigue impedir que un sicario búlgaro lo asesine. El hospital no es ya un lugar seguro, sino que, paradójicamente, puede ser el sitio donde maten al ertzaina. Para evitarlo, el detective contrata seguridad privada, y posteriormente ordena trasladar a Eneko –todavía en estado de coma– a otra clínica, donde los que intentan acabar con él no puedan encontrarlo. Sin embargo, la prensa informa del asesinato del abogado Juan Luis de la Brecha Fidalgo en la clínica Jorge Santos, en Santander, un crimen brutal cometido por profesionales. La noticia, al principio, no significa nada para Goiko, pero pronto se percató de que el abogado, que no estaba amenazado, no era el objetivo, sino Eneko, que había ocupado la misma habitación el día anterior, justo antes de volver a ser trasladado a otra clínica más segura. De nuevo el hospital vuelve a aparecer como un espacio peligroso, y aunque esta vez los asesinos tampoco cumplen con su objetivo, sí que como resultado se produce una víctima mortal.

Por último en cuanto a centros hospitalarios, y precisamente en su representación subversiva como espacios de muerte violenta, aparece el

Hospital de Basurto en *La última batalla* durante mediados de la década de 1980, a donde es llevada la terrorista Nekane, que perpetraba un atentado con Ferreira e Irizar cuando fue gravemente herida. El subinspector Pareja acude al hospital para interrogarla y, para ello, utiliza la tortura: Pareja es la representación de la represión más cruel, de la actuación parapolicial al margen de la ley en la lucha contra el terrorismo¹⁴⁰, un personaje sin escrúpulos que a pesar de su baja gradación ostenta mucho poder y actúa con total impunidad. Pareja convierte el hospital, el lugar en el que los médicos trataban a la terrorista para sanar sus heridas, en espacio de tortura y muerte, pues tras arrancarle la confesión con el uso de la fuerza la mata asfixiándola con una almohada.

El cementerio es otro espacio que cobra relevancia, especialmente en *La luz muerta*, pues el detective acude varias veces allí. Tal vez este lugar no haya sido muy explotado en la literatura criminal –aunque, como hemos visto, Andreu Martín y Jaume Ribera sí que lo emplearon con éxito–, quizás un poco más en las representaciones del género en la ficción audiovisual, pero Abasolo lo utiliza para demostrar la cercanía de Goiko con los fallecidos. Algunas muertes que se producen en las obras son de personas con las que mantenía una estrecha relación, como las del notario Arturo Apodaka y su pareja Elvira:

¹⁴⁰ Llama la atención el posicionamiento del detective frente al terrorismo, o, más bien, la ausencia de posicionamiento: mientras toda la trama se sustenta en dos épocas históricas –los primeros años de la década de 1980 y el tiempo actual, en torno a la fecha de publicación de la novela– con el tema principal de los actos relacionados con el terrorismo, Goiko no explicita ninguna opinión al respecto, no ya cuando dialoga con otros personajes, sino ni tan siquiera de manera confidencial con el lector, pues como dijimos el detective es narrador en primera persona. Sin embargo, Goiko sí que afirma tener una opinión sobre el terrorismo en el País Vasco, aunque prefiere guardársela. Su papel durante la novela es, pues, la de un espectador que no toma partido en el conflicto vasco, sino que se limita a investigar qué hay detrás del intento de asesinato que sufrió su amigo Eneko. Parece, por tanto, que Abasolo no quiere posicionar a su personaje en un tema que todavía resulta polémico hoy y que podría generar animadversión entre algunos de sus lectores. Esta ambigüedad se extiende también a la trama, ya que parece que Pareja forma parte de un cuerpo parapolicial que protege a los narcotraficantes para que la juventud vasca caiga en las drogas y no se implique en la lucha terrorista. No obstante, durante la novela esta hipótesis es considerada por algún personaje como una leyenda urbana, por lo que las versiones son contrapuestas y no se ofrece un relato que explique los hechos, sino que estos quedan al libre entendimiento del lector.

al entierro de ella en el cementerio de Derio acude durante *Pájaros sin alas* y en la siguiente novela visita el mausoleo que comparte la pareja en ese cementerio. No obstante, ese momento íntimo se ve interrumpido por la presencia de una persona que le hace fotos por su notoriedad como detective tras haber resuelto el caso de la primera novela, y al que Goiko sigue hasta alcanzarlo y romperle la cámara. Este enfrentamiento se debe a que el cementerio “reúne lo público y lo privado en torno al fenómeno de la muerte. Una circunstancia que desde la antropología, al menos desde el estudio de los ritos de paso de Van Gennep, se considera como ambivalente” (Garrido Alarcón 2010b: 319-320): se trata de un espacio al que puede acceder cualquier persona, pero “cada tumba es privada” (Garrido Alarcón 2008: 48), así como también suele ser privado e íntimo el encuentro que se produce entre la persona que acude al cementerio y la que ha fallecido. Este momento personal del detective se ve perturbado por la presencia del fotógrafo que no respeta su duelo, lo que origina un desagradable incidente que, como poco después el lector sabrá, ha sido preparado para obligar a Goiko a trabajar en un determinado caso.

Esa trampa es urdida por el juez conservador Germán López Argüelles, que aprovecha el incidente del detective para chantajearlo en un encuentro que tiene lugar precisamente en el cementerio, cuando Goiko visitaba las tumbas de Apodaka, Elvira y el juez Bourget Morán. Antes de ser interrumpido por López Argüelles, el detective reflexionaba sobre cómo este espacio, en el pasado y todavía en muchas zonas hoy reconocido como terreno sagrado para el recogimiento y el recuerdo de los fallecidos, se ha convertido en la actualidad en otra atracción visitable para los turistas: “Hay ciudades en las que los cementerios se han convertido en motivo de visita de los turistas, incluso había leído que en Bilbao querían hacer lo mismo. Supongo que todo acaba convirtiéndose en producto de consumo, por más sagrado que pretendiera ser en un principio” (Abasolo 2012: 21). En efecto, hasta el cementerio tiene ahora interés comercial para la ciudad, pues es un espacio más que pueden visitar los

turistas, otra atracción para que la actividad económica de la urbe no decaiga. Se trata de una de las características de la ciudad postmoderna (Amendola 2000), en la que todo está en venta.

Los bares y discotecas son espacios recurrentes en el género, lugares de ocio en los que es posible quedar con amigos, pero también conocer a gente nueva e incluso ligar. Estos locales aparecen con frecuencia en la obra de Abasolo, pues pueden ser fuente de información para que el detective pueda resolver los casos que investiga –como sucede con los bares del paseo Abando Ibarra, en los que pregunta por la fallecida María Isabel Gárate, y en uno de ellos descubre que efectivamente ingirió mucho alcohol e iba acompañada de un hombre– o incluso ser el espacio en el que se cometen los crímenes, como el Karibeko Kluba, situado en la calle Botica Vieja, donde un boliviano asesinó a otro, y que resulta ser el caso a partir del cual se inicia el complot contra el detective para evitar que este investigue cuando todavía era agente de la Ertzaintza. Estos locales, por tanto, no se alejan de su representación tradicional en el género y en la obra de Abasolo permanecen con la misma función.

En general, los espacios que emplea Abasolo no se distancian del canon de la novela criminal y aparecen representados mayoritariamente o bien como espacios necesarios para que el detective avance en su investigación, o bien como lugares en los que se producen asesinatos y otros hechos delictivos. No hay una excesiva subversión del papel que desempeñan los espacios en el género criminal, más allá de los sucesos violentos que se viven en el hospital y que aparecen con cierta frecuencia, sobre todo en la ficción criminal audiovisual. En este sentido, el espacio en el que se aprecia una mayor innovación y transgresión es una pequeña tienda de golosinas –situada por la zona del Casco Viejo– regentada por una anciana, que el detective descubre que funciona como tapadera para distribuir la droga con la que trafican los dueños y empleados del bar de al lado. El local, de apariencia inocente y dirigido –aunque no exclusivamente– a un público infantil, es en realidad una de las

bases de una organización criminal relacionada con el narcotráfico, por lo que su función es completamente subvertida, algo fácilmente entendible puesto que ese es el objetivo de una tapadera: ocultar las verdaderas actividades que allí dentro se realizan.

En general, la construcción de Bilbao en las novelas protagonizadas por Goiko no se caracteriza por ser un espacio eminentemente hostil. Sí que aparecen crímenes, pero suelen ser sucesos relacionados con tramas delictivas aisladas que no convierten a Bilbao en una ciudad peligrosa, ya que, de hecho, las organizaciones que promueven este tipo de actos son desarticuladas y sus miembros detenidos o, en algún caso, asesinados. Por lo tanto, el papel del detective es el de devolver la tranquilidad a la ciudad, investigando los crímenes que en ella suceden y llevando a los culpables ante la policía.

Pero más allá de los casos que ocupan a Goiko, Bilbao no aparece representada de forma negativa y sus ciudadanos pueden disfrutar de sus calles y plazas –a veces más bulliciosas, otras más tranquilas– durante su rutina diaria, como el grupo de ex compañeras de María Isabel Gárate, que se citan en la terraza de un bar en la calle Gran Vía, a la entrada del parque de Doña Casilda de Iturrizar. Bilbao es una ciudad en y de la que se puede disfrutar, ya que los sucesos criminales que en ella se producen no logran asustar a sus habitantes y así se aprecia en la obra de Abasolo, cuyos episodios se desarrollan mayormente en el área del Ensanche.

Sí que tal vez podría considerarse Bilbao como una ciudad hostil para algunos colectivos desfavorecidos, como por ejemplo los bolivianos en situación irregular –tal y como sucedía con los inmigrantes, en su mayoría africanos, de la trilogía de Jon Arretxe protagonizada por Touré–, ya que son explotados por las clases más poderosas, que no tienen ningún remordimiento de conciencia en comprarle sus hijos a estos grupos en riesgo de ser marginados. Para ellos sí que Bilbao es una ciudad opresora, en la que individuos pertenecientes a una posición mucho más favorable se aprovechan de su delicada situación.

7. 4. 2. Crímenes en las construcciones de arquitectos estrellas

En las últimas décadas, Bilbao se ha convertido en el paradigma de ciudad reconocida por su obra arquitectónica, en la que arquitectos famosos en todo el mundo diseñan edificios, como los ya citados Frank O. Gehry, Arata Isozaki, Santiago Calatrava, César Pelli y Federico Soriano y Dolores Palacios. Se trata de la necesidad de proyectos realizados por los arquitectos estrellas como estrategia de promoción urbana, para que la ciudad sea fácilmente reconocible en el exterior y a través de ellos aumente el interés de los turistas en viajar a esa urbe (Peñalta Catalán y Prada Trigo 2014: 140-144).

Estas construcciones, como sucedía especialmente con el Museo Guggenheim en la obra de Juan Bas, resaltan por su espectacularidad y convierten la ciudad en un espacio postmoderno, en un escaparate para el mundo y en un decorado para las obras de ficción. Si antes mencionábamos la película de la saga protagonizada por James Bond, que empleaba la obra de Gehry como escenario de una película de acción, así lo han interpretado también los autores vascos –que escriben en lengua española, en este caso–, que utilizan los nuevos edificios construidos en Bilbao para situar escenas importantes de sus novelas criminales. Por lo tanto, Juan Bas y José Javier Abasolo codifican esas construcciones como espacios importados, propios de la ficción cinematográfica –y en este sentido, de las películas de acción–, y por ello son empleados con esta finalidad en sus obras. Son escenarios propicios, por su espectacularidad, a aparecer en las historias narradas, sobre todo para funcionar como espacios en los que se producen actos violentos, desde asesinatos hasta atentados terroristas.

También hay edificios de reciente construcción que aparecen sin que en ellos tengan lugar hechos criminales. Algunos de ellos se representan de forma neutra ante el lector, al que se le muestra el nuevo espacio, lo que puede servir también de guiño al público familiarizado con Bilbao, ya que lo involucra a

través de la mención de edificios nuevos que han tenido gran repercusión en la ciudad y que, por tanto, el lector conoce.

Uno de los primeros espacios que se erige como protagonista en esta saga es el puente Zubizuri, también conocido como el Puente del Campo de Volantín por unir este paseo con la zona del Ensanche. El puente es uno de los símbolos de la nueva imagen de Bilbao, sobre todo por el nombre de su arquitecto, el valenciano Santiago Calatrava, y por el diseño de arco inclinado a través del cual se sostiene con cables de hierro la plataforma peatonal. Inaugurado en 1997, el puente pronto recibió muchas críticas porque no conectaba con la Alameda de Mazarredo, por la superficie resbaladiza y por las continuas roturas de las baldosas de cristal. Además, en 2006 se inició una nueva polémica, debido a que el Ayuntamiento de Bilbao permitió al arquitecto japonés Arata Isozaki la construcción de una pasarela que uniera el puente con el paseo de las Torres Isozaki¹⁴¹: Calatrava denunció al Ayuntamiento, pero el juez estimó parcialmente los argumentos del consistorio que insistían en los derechos de los propietarios del puente y en la funcionalidad de la nueva pasarela. No obstante, en 2009 la Audiencia Provincial de Vizcaya condenó al Ayuntamiento de Bilbao a pagar 30 000 euros al arquitecto en concepto de indemnización por alterar su obra, en lugar de los 3 millones que Calatrava reclamaba.

Tan famoso y polémico puente ocupa un lugar relevante en la obra de Abasolo porque es el escenario en el que se comete el primer crimen de la saga, el aparente accidente que el detective debe investigar. María Isabel Gárate, una mujer abstemia y religiosa, muere ahogada al caer del puente Zubizuri – también conocido como el puente Calatrava– en estado de embriaguez. Ante lo extraño de la situación, su marido, el notario Gómez-Uralde, le encarga al detective Mikel Goikoetxea investigar el caso por si pudiera tratarse de un asesinato. El protagonista, a medida que avanza en sus pesquisas, se da cuenta

¹⁴¹ Es en las Torres Isozaki donde el forense Zubikarai, personaje de *La luz muerta*, tiene su piso.

de que hay algún suceso escabroso detrás de la muerte de María Isabel, y que sin duda fue asesinada con premeditación, como descubre interrogando a los camareros de los bares del paseo de Abando Ibarra, en donde el culpable la emborrachó para poder ejecutar su plan de tal forma que pareciera un accidente.

Una obra arquitectónica tan reconocida como el puente de Calatrava se convierte, pues, en escenario del crimen, ya que el río, ese espacio natural que se integra en la ciudad y que a la vez separa y une –a través de puentes– los distintos barrios (Peñalta Catalán 2010: 35-37), es el lugar donde el asesino deja que se ahogue la víctima tras haberla lanzado desde la construcción de Calatrava.

El propio asesino, cuyo discurso aparece en segunda persona, dirigiéndose a sí mismo a través del “tú”, queda fascinado con la cantidad de puentes que tiene Bilbao y que unen las dos orillas de la ría. Es esta visión de turista la que le permite idear el crimen y llevarlo a cabo sin levantar sospechas, tan solo las del marido de la víctima.

El detective, durante el transcurso de la investigación, debe cruzar ese puente, lo que sirve de excusa para que el propio personaje explique la polémica sobre la peligrosidad de la superficie resbaladiza:

Lo lluvioso de la mañana hizo que cruzara con cierta aprensión el puente Zubi Zuri. La pasarela diseñada por Calatrava era estéticamente impecable, pero a alguien se le había olvidado comentarle al arquitecto, antes de diseñarla, que Bilbao, pese al cambio climático, seguía siendo una ciudad en la que no era nada raro que lloviera y a consecuencia de eso los primeros días que estuvo en funcionamiento fueron frecuentes las caídas y los resbalones. (Abasolo 2010: 335)

A continuación, Goiko cuenta cómo el Ayuntamiento redujo el riesgo de caídas incluyendo bandas antideslizantes en el suelo de cristal. La crítica a la obra de Calatrava supone un posicionamiento del personaje –e implícitamente

del autor– a favor de la funcionalidad de la arquitectura, pues sin menospreciar la estética del puente sitúa la atención en la peligrosidad de la plataforma, que podía causar resbalones e incluso lesiones a los peatones que la cruzaran.

La configuración del asesino como un turista, algo posible por su procedencia extranjera y por haber llegado recientemente a Bilbao, permite mostrar la visión del otro, la de la persona que ve por primera vez ese paisaje urbano y, sin los prejuicios propios de vivir en la ciudad, ofrecer su opinión sobre los edificios y monumentos que contempla. El resultado es bastante positivo, ya que, como dice el propio personaje, “recorres la ciudad con cierta parsimonia y lo que ves te está gustando” (Abasolo 2010: 58). El sicario contempla el edificio construido por Gehry y a Puppy y cumple con el “obligado rito de fotografiar el Guggenheim” (Abasolo 2010: 59). Por lo tanto, la doble condición de este personaje de asesino y turista influye directamente en la percepción que los lectores tienen sobre el espacio, pues, por un lado, disfruta de los paseos por la ciudad y, por otro, convierte ciertos lugares en escenarios del crimen a través de sus actos, lo que provoca que esos sean caracterizados como espacios de muerte y, por ello, no exentos de peligrosidad.

Si Juan Bas configuraba el Guggenheim como escenario de actos terroristas, en las novelas de José Javier Abasolo es otro edificio de construcción contemporánea en el que se comete un crimen por motivos ideológicos: el Palacio Euskalduna. La obra diseñada por Federico Soriano y Dolores Palacios es el espacio en el que Alberto Mellado, un joven con problemas mentales cuyo padre fue asesinado por ETA, mata a Markel Irizar, que participaba en “unas jornadas sobre el trabajo de los bomberos y servicios de emergencia de la Comunidad Autónoma Vasca y en el resto de los países occidentales” (Abasolo 2013: 369). Mellado consigue, a través de una organización ficticia llamada Venganza Anti Terrorista que ha creado Pareja, entrar en el edificio y, una vez allí, para evitar pasar los controles de seguridad, recoge una pistola que previamente habían introducido en el recinto. Esta misión suicida a la que lo

envía Pareja termina con la muerte de Irizar, de dos agentes de la Ertzaintza que lo protegían y del propio Mellado, que es abatido a tiros. El crimen se vuelve, pues, un hecho espectacular, con la presencia de muchos testigos en un acto público, más propio de la ficción audiovisual que de la realidad, y el Palacio Euskalduna es el escenario del crimen, lo que lo dota de mayor trascendencia por tratarse de un edificio público, de reciente construcción y representante de la nueva Bilbao del turismo y el comercio.

Precisamente, en la misma novela, se muestra la situación de los Astilleros Euskalduna al inicio de la década de 1980, cuando Bilbao experimentaba la reconversión industrial que generaría ese nuevo modelo urbano que simboliza la inauguración del Guggenheim. Las instituciones y la sociedad vascas se enfrentaban a las consecuencias de la crisis en el sector, contra las que tuvieron que luchar, tanto en el plano social, como en el urbanístico: “A la lucha contra el paro, vivida socialmente como la consecuencia más grave de la crisis, han sumado esfuerzos para impulsar la revitalización y la regeneración del entramado urbano, sinónimo hasta la fecha de congestión, saturación, conflicto de usos, caos y degradación medioambiental” (Serrano 2002: 146). Son los años en los que estaban en auge las protestas de los trabajadores, que intentaban negociar con las autoridades a través de los representantes sindicales para evitar el cierre de los astilleros. Koldo Ferreira es uno de ellos –como también lo fue su padre– y vive la batalla del Euskalduna, donde se produce un fuerte enfrentamiento con la policía –ya democrática en estos años, pero en la que persisten todavía agentes que continúan empleando métodos represores. Abasolo refleja “el clima de agitación y crispación social que imperó” (Serrano 2002: 150) en Bilbao por el cierre de industrias que dejaban en el paro a miles de trabajadores, por lo que la ciudad, como en la saga de Pepe Carvalho, aparece en esta ocasión como el lugar donde se canaliza el discurso de los ciudadanos contra las decisiones que se llevan a cabo en los poderes establecidos.

Tras la muerte por sobredosis de Andoni, el hermano de Koldo, este pierde toda esperanza y, tras asesinar en un arrebato de furia al camello que le conseguía la droga, acude a Markel Irizar, uno de sus compañeros, para que lo introduzca en ETA, a pesar de no sentirse atraído por la ideología de los terroristas. Es en los Astilleros Euskalduna donde Koldo Ferreira le pide a Irizar entrar en ETA y, como en una suerte de estructura circular, es allí donde asesinan a Irizar, cerca de 30 años después, en el moderno Palacio Euskalduna, a donde acudía como asesor del Gobierno Vasco.

La presencia del mismo espacio en dos tiempos distintos refleja la relevancia de la “durée des lieux” (Sansot 1973: 36), pues la ciudad se transforma con el paso del tiempo y se va a amoldando a los proyectos que diseñan los regidores y a las necesidades de los habitantes.

La evolución del personaje en estos dos momentos se produce de forma paralela a la que experimenta este espacio de la ciudad: en la década de 1980, se trata de un astillero y el personaje se dedica a la lucha obrera; en la actualidad, es un centro de congresos y espectáculos de titularidad pública e Irizar es ahora un importante asesor en materia de seguridad para el Gobierno Vasco. La transformación de la ciudad puede ilustrarse con el ascenso de este personaje, ya que él también abandona los astilleros para, después de pasar una breve época en ETA, ingresar como asesor en el sector público.

La biblioteca de Bidebarrieta aparece también como espacio en el que se produce un crimen violento. Sin ser este edificio un ejemplo de las nuevas construcciones en Bilbao, sí que resulta reseñable cómo en este caso, al igual que en el asesinato que termina con la vida de Markel Irizar en el Palacio Euskalduna, Abasolo emplea un espacio público en el momento en el que se celebra un acto con numerosos invitados. Además, este evento es la presentación de una novela criminal de un autor nórdico, lo que resulta irónicamente apropiado por el crimen que tiene lugar –hecho que sorprende y hasta agrada al escritor en la ficción. Si bien el asesinato que se comete en la

biblioteca, donde muere Iker Martínez Olabeaga por una incisión en la nuca y tras ser posteriormente degollado, se produce en el baño, no deja de ser un espacio visitado, donde el asesino podría ser visto por algún testigo. Estos crímenes son espectáculos en sí mismos, pues se cometen delante de un público –sobre todo el de Irizar– y causan gran conmoción entre la población y despiertan el interés de los medios de comunicación. Si a la atención que recibe el crimen y al riesgo que corre el asesino se le añade la elección de un espacio que alberga con cotidianidad eventos culturales, musicales o teatrales, estamos ante la representación de asesinatos configurados claramente como espectáculos, destinados a llamar la atención no solo de los testigos en la ficción, sino especialmente de los lectores y de los espectadores del cine o la televisión.

La elección, por tanto, de estos edificios de reciente construcción consigue aumentar la espectacularidad del crimen, ya que se emplean obras fácilmente reconocibles para situar allí el asesinato. La arquitectura del inmueble sirve de escenario en el que un personaje pierde la vida de forma violenta, lo que contribuye a acentuar el carácter atractivo de la ciudad, aunque en esta ocasión se trate de hechos negativos.

8

Vigo

8. 1. Novela criminal en Galicia

La irrupción de la novela criminal en la literatura gallega se produjo muy tarde, prácticamente a finales del siglo XX. Las razones de este atraso hay que buscarlas en la Dictadura franquista, que supuso una larga noche de piedra para la lengua y literatura gallegas, y en la propia literatura gallega, que se encontraba en un momento de ensimismamiento en el que no era frecuente la adaptación de géneros foráneos.

La aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia en 1981 supuso un punto de inflexión importante para la cultura gallega, pues con él, como han señalado algunos críticos, comenzó una nueva etapa en las letras gallegas, debido a las

consecuencias que para a autopercepción identitaria da sociedade galega tivo a posta en funcionamento da maquinaria autonómica, que permitiu que a cidadanía codificase por medio de signos moi visibles e evidentes unha identidade ata entón transmitida ben de xeito pseudoclandestino, ben recorrendo a códigos da cultura popular (música, baile, gastronomía...). (Vilavedra 2010: 9-10)

Tras la entrada en vigor del Estatuto, la literatura gallega se enfrentó a nuevos retos, como la incorporación de géneros extranjeros a la narrativa del momento. Fue con la ya mencionada *Crime en Compostela* [*Crimen en Compostela*] cuando se adaptó la novela criminal tras lograr su autor, Carlos G. Reigosa, el Premio Xerais de Novela en su primera edición en 1984. Pronto se alzaron voces discrepantes, ya que la obra fue considerada como la “mimetización acrítica y un tanto ingenua de modelos foráneos” (Vilavedra 2007: 7), y algunos críticos y escritores señalaron que otras novelas presentadas tenían mayor calidad, pero se habían impuesto las líneas editoriales que le interesaban a la empresa que convocaba el premio en su afán por ampliar el mercado (González Millán 1994: 129-130). No obstante, la polémica y los debates que generó este premio demostraban que

o discurso literario galego comezaba a enfrontarse a novos desafíos, derivados dunha nova dinámica socioeconómica na que o mundo editorial xogaba un papel destacado [...]. Pero sobre todo evidenciaban que cada época compite coas xeracións anteriores non só en termos de textos específicos senón tamén, e sobre todo, en canto á lexitimación dos criterios utilizados no proceso de canonización da produción literaria. (González Millán 1994: 163)

Por lo tanto, la literatura gallega, tras el fin de la Dictadura y el inicio de un nuevo periodo marcado por la aprobación del Estatuto de Autonomía, se enfrentaba a nuevos retos, como la conformación de un campo literario con los agentes necesarios para la normalización no solo de la literatura, sino también de la lengua gallega. Es por ello que *Crime en Compostela* ha sido defendida por ser una obra que ha llegado a un público amplio –un auténtico *best-seller* en el mercado editorial gallego– y que ha diversificado el panorama narrativo en una época en la que era indispensable captar la atención de nuevos lectores, habituados a consumir literatura solo en lengua española (González Millán 1994: 76, 197-198).

Por otro lado, no resulta especialmente sorprendente que un autor como Reigosa escribiese novela criminal en una época en la que en el resto de España se estaba cultivando el género con especial predilección, pues, como ocurría con otros autores ya mencionados –Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid o Francisco González Ledesma, por ejemplo–, el escritor gallego también se dedicaba al periodismo y había trabajado en *La Voz de Galicia* y en la agencia EFE. Vilavedra (2010: 111-112) señala este hecho, que es común a otros autores gallegos como Aníbal Malvar, Diego Ameixeiras o Miguel Anxo Fernández.

La novela de Reigosa fue el inicio de una saga protagonizada por el aventurero-detective Nivardo Castro y su amigo el periodista Carlos Conde, ya que tras esta novela aparecen en *O misterio de barco perdido* [*El misterio del barco perdido*] (1988), *A guerra do tabaco* [*La guerra del tabaco*] (1996), *Narcos* (2001), *A lei das ánimas* [*La ley de las almas*] (2010) y *A vinganza do defunto* [*La venganza del difunto*] (2014). En ellas están presentes aspectos muy relacionados con el

mundo gallego y sus problemas, como el ámbito mariner, el contrabando, el narcotráfico, la superstición y la Santa Compañía.

El éxito de *Crime en Compostela*, novela que hasta ahora cuenta con 15 ediciones en un mercado tan restringido como el gallego, propició la aparición de otros autores e incluso de colecciones especializadas en el género criminal, como “Negra” de la editorial Xerais o “Cómplice” de Edicións do Cumio, que se encargaron de publicar nuevas obras en gallego.

De esta manera, surgieron novelas como *Seis cordas e un corazón* [*Seis cuerdas y un corazón*] (1989) de Xelís de Toro, publicada originalmente con el pseudónimo de Roque Morteiro; *O crime da rúa da Moeda Vella* [*El crimen de la calle de la Moeda Vella*] (1989) de Román Raña; Manuel Forcadela inició la saga protagonizada por Toni Barreiro y Elvis Constantino con *Sangue sobre a neve* [*Sangre sobre la nieve*] (1990), que fue continuada con las novelas *Barato, barato* (1991), *Fóra de xogo* [*Fuera de juego*] (1993) y *A procura do falso Grial* [*La búsqueda del falso Grial*] (2006); otro periodista como Aníbal Malvar publicó *Un home que xaceu aquí* [*Aquí yace un hombre*] (1993), *Unha noite con Carla* [*Una noche con Carla*] (1995) y *Á de mosca* [*Ala de mosca*] (1998); y otros autores como Xesús Franco, Ramiro Fonte y Darío Álvarez Gándara, por citar a algunos, fueron ejemplos de esta proliferación de escritores que se decantaban por el género criminal.

Asimismo, Suso de Toro, uno de los escritores con mayor repercusión de la literatura gallega, a finales de la década de 1980 cultivó la novela criminal con *Land Rover* (1988), a la que siguieron *Ambulancia* (1990) y más tardíamente *Calzados Lola* (1997). La trayectoria de Suso de Toro fue ensalzada por autores como Andreu Martín, quien afirmó en una entrevista que “para mí es el gran escritor de novela negra de hoy en día” (Lozano 2000: 34).

Hay que resaltar que varios de los autores que se interesaban en escribir novelas criminales eran poetas que habían publicado ya algunos poemarios, como Manuel Forcadela, Román Raña o Ramiro Fonte. La elección de este género ha sido interpretada como la necesidad de partir de un esquema

prefijado, “utilizar o modelo policial como fórmula de aprendizaxe narrativa” (Vilavedra 2010: 125).

No obstante, algunos de estos autores, como es el caso de Manuel Forcadela, ya habían publicado obra narrativa antes de iniciar su producción de novela criminal, por lo que no parece, entonces, que el hecho de escoger este género se deba a cuestiones de inseguridad en un ámbito distinto del de la lírica. Por otro lado, es inevitable tener en cuenta el creciente éxito del que gozaba en la década de 1980 la novela criminal en todo el territorio español, lo que favoreció sin duda el interés de los autores en escribir en lengua gallega un tipo de obras literarias que estaba siendo apreciado y demandado por los lectores. Se trataba, por lo tanto, de un vacío en el campo literario gallego que convenía llenar debido al carácter popular del género y a las grandes posibilidades de ganancias económicas que podía suponer para las editoriales, éxito que repercutía en la normalización de la lengua y la literatura gallegas.

No ha escapado tampoco la novela criminal en Galicia a los prejuicios sobre la calidad y la validez del género, tradicionalmente catalogada como subliteratura. Desde la premiada *Crime en Compostela*, los escritores que han probado suerte en la novela criminal han sufrido que “a crítica avaliaba como ‘menor’ esta modalidade narrativa” (Vilavedra 2010: 125), especialmente por el debate surgido sobre la pertinencia de incorporar un género extranjero que, según algunos críticos, no tenía espacio en la narrativa gallega por la idiosincrasia de esta. Algunos estudiosos entendían que las obras criminales que se estaban produciendo durante la década de 1980 en Galicia no eran más que imitaciones de los modelos canónicos repletas de tópicos que introducían algunos elementos con la intención de acercar el género a Galicia.

Afortunadamente, en los últimos años esta concepción está cambiando con la reivindicación de las novelas criminales de autores como Suso de Toro y Aníbal Malvar y con la presencia de nuevos escritores que han contribuido a prestigiar el género.

Con la llegada del siglo XXI, la novela criminal experimentó, como en el resto de España, una notable mejoría que se ha visto confirmada durante los últimos años, con la aparición de cada vez más autores que exploran las posibilidades que ofrece el género. De este modo, Miguel Anxo Fernández comenzó en 2002 la saga protagonizada por Frank Soutelo, un detective gallego que vive en Los Ángeles, con *Un nicho para Marilyn*, y continuada con las obras *Luar no inferno* [*Luz de luna en el infierno*] (2006), *Tres disparos e dous friames* [*Tres disparos y dos fiambres*] (2008), *Frank Soutelo e o manuscrito de Cabanillas* [*Frank Soutelo y el manuscrito de Cabanillas*] (2010), *Lume de cobiza* [*Fuego de codicia*] (2011) y *Bícame, Frank* [*Bésame, Frank*] (2013); y Diego Ameixeiras, uno de los escritores con mayor relevancia actualmente en cuanto al género criminal en Galicia, empezó a publicar narrativa.

Ameixeiras escribió dos novelas –*Baixo mínimos* [*Bajo mínimos*] (2004) y *O cidadán do mes* [*El ciudadano del mes*] (2006)– protagonizadas por el detective Horacio Dopico y ambientadas en Oregón, trasunto de Ourense, en las que lleva a esta capital de provincias la novela negra al estilo norteamericano pero en tono paródico. En 2006 su producción dio un giro tras obtener el Premio Xerais de Novela con *Tres segundos de memoria*, una obra que no pertenece al género. Volvió a la novela criminal con su siguiente publicación, *Dime algo sucio* (2009), con la que se reinventa en el género, pues desaparece la estructura detectivesca para dar paso a una serie de historias entrelazadas en las que prima la violencia y en la que Oregón se define como una ciudad típicamente hostil (Mejía Ruiz 2015). Esta novela fue traducida al español, al catalán, al alemán y al italiano y obtuvo muy buenas críticas, ya que incluso consiguió el Premio Especial del Director de la Semana Negra de Gijón. Su siguiente obra, *Asasinato no Consello Nacional* [*Asesinato en el Consello Nacional*] (2010), es un homenaje claro a la novela *Asesinato en el Comité Central* de Manuel Vázquez Montalbán y en ella se ofrece un análisis de la actualidad política gallega y en especial del Bloque Nacionalista Galego.

En 2011 logró el premio de Novela por Entregas de *La Voz de Galicia* con *Historias de Oregón*, en la que de nuevo vuelve a utilizar diversas historias que se relacionan a través del crimen y la violencia, como hizo más tarde con *Matarte lentamente* (2013) –también traducida al español– y *Conduce rápido* (2014). En *Todo OK* (2012), narra una historia basada en hechos reales sobre el narcotráfico en Galicia.

El buen momento del género en la literatura gallega se puede apreciar en la aparición de nuevos autores que, bien noveles o bien procedentes de otras líneas narrativas, encuentran en la novela criminal el espacio idóneo para desarrollar sus inquietudes. Es el caso de Ramón Caride Ogando, Elena Gallego Abad, Pedro Feijoo, Fran Alonso, Francisco Castro y, especialmente, Domingo Villar, que con su pareja de policías Leo Caldas y Rafael Estévez ha logrado una gran repercusión en numerosos países europeos¹⁴².

En cuanto a la ambientación de las novelas pertenecientes al género, posiblemente sea Santiago de Compostela la más recurrente en la obra de los autores gallegos, ya que escritores como Carlos G. Reigosa, Suso de Toro, Aníbal Malvar o Diego Ameixeiras –este último en solo algunas de sus novelas– la han escogido como espacio ficcional para desarrollar sus tramas.

Santiago de Compostela es una ciudad relativamente pequeña en cuanto al número de habitantes, ya que no alcanza la cifra de 100 000 (95 800 habitantes en 2014¹⁴³), y pertenece a la provincia de A Coruña. No obstante, es la capital de la Comunidad Autónoma de Galicia tras la aprobación del Estatuto de Autonomía, lo que supuso que se estableciesen en esta ciudad numerosas instituciones administrativas, con el Parlamento de Galicia y la sede de la

¹⁴² La nómina de autores pertenecientes al género aumenta de forma llamativa año a año. Así, cuando ya finalizábamos este trabajo, han aparecido nuevas obras de autores que hasta el momento no habían debutado en el género, como María López Sánchez con *O faro escuro* [*El faro oscuro*] (2015), Antonio Tizón con *A antesala luminosa* [*La antesala luminosa*] (2015) –obra que pretende ser el inicio de una saga protagonizada por el inspector Xosé Sánchez Pereiro– o Héctor Carré con *Hai que matalos a todos* [*Hay que matarlos a todos*] (2015), entre otros.

¹⁴³ Dato extraído del INE, correspondiente al padrón municipal de 2014.

presidencia de la Xunta de Galicia entre las más destacadas. En esa ciudad se encuentra la Universidad de Santiago de Compostela, uno de los centros universitarios más antiguos de España, ya que fue fundada en 1495. Además, el casco antiguo de la ciudad fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985.

Uno de los principales atractivos de Santiago de Compostela es su Catedral, dedicada al Apóstol Santiago el Mayor, lugar de peregrinaje que originó el Camino de Santiago, una ruta que ha sido “punto de encuentro de las corrientes de vanguardia, a lo largo de los siglos y en todos los dominios de la cultura y del pensamiento, sedimentadas, todas ellas, en la ciudad actual” (Mejía Ruiz 2011: 195-196).

La Catedral actual comenzó a construirse en el siglo XI, lo que ha supuesto una superposición de elementos arquitectónicos de distintas épocas y estéticas. Sobresale el Pórtico de la Gloria de estilo románico, obra del mestre Mateo, que Nivardo Castro, protagonista de *Crime en Compostela*, contempla encantado en un largo fragmento en el que se ofrece mucha información sobre la obra románica. Castro, fascinado, intenta desentrañar el misterio del Pórtico, pero es incapaz de descifrar las claves de esta gran obra¹⁴⁴. Para que el interés de un personaje como el detective por el arte sea verosímil, Reigosa debe justificar a través de la biografía de los protagonistas la cultura que estos poseen, como el mismo escritor explica en una entrevista: “reparo en elementos soltos, como o Pórtico da Gloria, sobre o que non son un experto, pero si un curioso coñecedor, e trasladei iso á persoa de Nivardo Castro. Preocupei-me de que fosen dous ex seminaristas, para que puidesen ter unha conversa sobre arte relixiosa, cun certo nivel cultural” (Del Caño 2007: 213).

Nivardo Castro es gallego aunque reside en Madrid, por lo que en su visita a Santiago de Compostela aprovecha para hacer turismo ya que “la vuelta

¹⁴⁴ Al misterio del asesinato, pues, se le suma este otro misterio que Castro no logra desentrañar. El protagonista ya ha sido comparado con la figura del peregrino (Obder de Baubeta 1992).

a su tierra patria se convierte asimismo en una búsqueda de raíces” (King 2003: 186). Reigosa configura este hecho biográfico para poder mostrar los espacios más emblemáticos de la ciudad y detenerse en los edificios históricos. Es un rasgo prácticamente inconcebible en la novela criminal clásica, en donde prima la acción, y difícilmente podría entenderse en los albores del género que el detective aprovechase los momentos libres durante la investigación para hacer turismo y disfrutar de los encantos arquitectónicos de la ciudad, pues “there are many passages which resemble selections from a tourist’s view of Santiago” (March 1987: 206). A pesar de las críticas recibidas que veremos a continuación, podríamos afirmar que el personaje de Reigosa se alinea en un nuevo modelo de personaje, más hedonista, que no se dedica únicamente a intentar resolver el caso, sino que también disfruta de los placeres de la vida. Aunque los estudiosos han hecho mucho hincapié en el papel que juega la gastronomía en la configuración del detective contemporáneo, debemos señalar, en este caso, otra característica novedosa, que sería el placer que nace de la contemplación y del disfrute del espacio urbano.

De este modo, el interés cultural de Castro lo convierte en viajero en una ciudad que ya conocía, pero que no parece recordar. Carlos Conde ejerce de guía cuando el detective llega, pero después será el propio Nivardo Castro el que deambula por Santiago de Compostela, para perderse y encontrarse en una ciudad a veces laberíntica.

A un lado e a outro, pedra monumental, laxe histórica, que Carlos Conde, convertido outra volta en cicerone, foi identificando e clasificando para el: Palacios de Mondragón, de Ximonde, de Pedrosa, de Ramirás, Casa das Pomas..., barroco e neoclásico collidos da man, trocando todo o pluritario en unitario, todo o diverso en universo. E no medio, interrompendo a combinación –que é de preeminencia barroca–, a vella igrexa de Santa María Salomé, que constitúe, ela soa, unha extraordinaria sucesión secular: fachada do XII (románica), Virxe sedente do XIII ou XIV, adro e Anunciación do XV, muros laterais –agás o do sur– do XVII-XVIII e Altar, Calvario e Torre barroca do XVIII. Como lle referiu Carlos Conde, era difícil atopar máis, baixo un aspecto tan sinxelo, modesto e rural. Pero en Compostela, se se trataba de pedras,

sempre parecía xurdir un máis difícil aínda. Mesmo nos máis humildes edificios..., do pasado. (Reigosa 1984: 67)

La obra de Reigosa contiene descripciones y datos más propios de una guía turística que de una novela criminal, ya que el propio protagonista es utilizado como un viajero con este propósito. Este fue un aspecto bastante criticado por los estudiosos, que consideraban que estas digresiones frenaban el ritmo de la narración (González Millán 1996: 296-300).

Reigosa no solo se detiene en los edificios históricos y en el marco arquitectónico de la ciudad, sino que también, como es frecuente en el género, refleja el ambiente de bares de la ciudad –especialmente durante la noche– y el efecto en el sector de la hostelería que producen los estudiantes y la fiesta en una localidad caracterizada por la importante presencia de la Universidad.

No obstante, en Santiago de Compostela no existe todavía una saga criminal propiamente en gallego, ya que, aunque Reigosa¹⁴⁵ inauguró el género precisamente en esa ciudad con *Crime en Compostela*, las siguientes entregas protagonizadas por sus personajes se sitúan principalmente en otros espacios –aunque Santiago pueda aparecer de forma marginal en ellas–, la última de ellas en Vigo. Tampoco las obras ambientadas en Santiago de Malvar, Ameixeiras o Suso de Toro han dado lugar a sucesivas novelas en las que vuelven a aparecer los personajes ya empleados.

Por otro lado, está el caso de Alfredo Conde, que protagonizó una de las más sonadas polémicas en la literatura gallega: tras haber escrito toda su obra en gallego, con novelas tan representativas como *Xa vai o griffón no vento* [*Ya va el grifón en el viento*] (1984) –primera obra en gallego en conseguir el Premio Nacional de Narrativa–, en 1991 obtuvo el Premio Nadal por *Los otros días*, una novela publicada en español. Conde, que había sido conselleiro de Cultura de la Xunta de Galicia entre 1987 y 1990, recibió duras críticas por emplear otra

¹⁴⁵ Puede profundizarse más en la narrativa criminal de Reigosa con el estudio que le dedica Capuzzolo (2014).

lengua que no fuera el gallego, ya que se había convertido en un símbolo de la literatura gallega al conseguir el Nacional de Narrativa y tras haber ocupado un cargo político en la Xunta. Uno de los que mostró una postura más beligerante fue el escritor Carlos Casares, que hasta entonces había mantenido con Conde una relación de amistad, ya que consideraba que el bilingüismo en Galicia había sido superado y que se trataba de una cuestión de compromiso con la lengua y la literatura gallegas¹⁴⁶. Por ello, y volviendo al género que nos ocupa, en 2010 apareció solo en español *Huesos de santo*, una novela protagonizada por el comisario Salorio, que vuelve a aparecer en *Chovida do ceo* [*Llovida del cielo*] (2014), publicada simultáneamente en gallego y español. Por lo tanto, tampoco en la obra de Conde podemos hablar de una saga en gallego ambientada en Santiago de Compostela, ya que solo una de las dos novelas está publicada en gallego¹⁴⁷.

En cambio, sí que ha tenido mayor éxito en cuanto a sagas criminales se refiere la ciudad de Vigo, aunque posiblemente en el cómputo total de novelas de este género impere todavía Santiago de Compostela. Son solamente dos las sagas situadas en Vigo, hasta el momento la única ciudad gallega en la que se sitúan varias series narrativas de género criminal: se trata de las creadas por Manuel Forcadela –protagonizada por Toni Barreiro y Elvis Constantino– y por Domingo Villar –con los personajes de Leo Caldas y Rafael Estévez. En estas dos sagas nos detendremos a continuación para analizar cómo se desenvuelve el espacio urbano vigués.

Por otro lado, en lengua española la producción de novela criminal contemporánea ambientada en Galicia es poco cuantiosa y muchos escritores

¹⁴⁶ Para profundizar sobre esta polémica, se puede leer el capítulo que le dedica Vilavedra (2010: 86-95), aunque nos parezca un análisis un tanto subjetivo.

¹⁴⁷ El autor ha permanecido hermético acerca de la lengua de la obra original y la posterior traducción, por lo que desconocemos si se trata de una obra en gallego traducida al español o viceversa, o si compone simultáneamente en las dos lenguas.

gallegos localizan sus obras en otras ciudades, como Mercedes Castro, cuya novela *Y punto* (2009) transcurre en Madrid, ciudad en la que reside.

Sí que hay alguna saga en español ambientada en Galicia, como la protagonizada por los policías Valentina Negro y Javier Sanjuán, personajes creados por Nieves Abarca y Vicente Garrido¹⁴⁸, que investigan en A Coruña; o la del cabo de la Guardia Civil José Souto, apodado “Holmes”, que está escrita por Carlos Laredo¹⁴⁹ y cuyas investigaciones se producen especialmente en Corcubión, provincia de A Coruña. No obstante, son ejemplos aislados que ponen de manifiesto la escasez de obras de género criminal en español ambientadas en Galicia.

Como no hay, hasta donde sabemos, ninguna saga criminal en español situada en Vigo, nuestro análisis se centrará solo en la literatura gallega, pues no hay ninguna serie con que poder compararla.

Vigo es el municipio más poblado de Galicia, con casi 300 000 habitantes¹⁵⁰, de los cuales más de dos tercios viven en la ciudad. Situada en la costa, Vigo ha dependido económicamente del sector industrial debido a la creación en 1947 de la Zona Franca, con el objetivo de potenciar la industria y el sector portuario para la exportación de mercancías. Dentro de la preminencia del sector industrial, cabe destacar la relevancia del sector automovilístico por la presencia de la fábrica de Citroën –ahora denominada PSA Peugeot Citroën– en el municipio.

También resulta muy importante para la economía de la ciudad el Puerto de Vigo, especialmente en el transporte de mercancías, pero también en el de pasajeros como escala de cruceros. Asimismo, es muy destacado el papel de la industria pesquera, una de las que más toneladas de pescado transportan en

¹⁴⁸ Cuentan hasta el momento con tres novelas: *Crímenes exquisitos* (2012), *Martyrium* (2013) y *El hombre de la máscara de espejos* (2014).

¹⁴⁹ Ha publicado hasta ahora dos obras protagonizadas por Souto: *El rompecabezas del cabo Holmes* (2012) y *La decepción del cabo Holmes* (2013).

¹⁵⁰ Concretamente, 294 997 habitantes, según el padrón municipal de 2014 (dato extraído del INE).

toda España. En este sentido, no solo es relevante la zona portuaria por la descarga de mercancía y el comercio de esta, sino también las industrias que se generan alrededor de esta actividad, como la conservera y la congeladora. Por otro lado, y aunque ya no tiene la relevancia que tuvo antaño, también cabe destacar la importancia de los astilleros y de las compañías dedicadas a la construcción naval.

En la ciudad es fundamental el sector servicios, en especial el comercio, pilar económico sustentado por centros comerciales y calles con diferentes tiendas y establecimientos como Urzáiz, Gran Vía o Príncipe. Además, el turismo cada vez aporta más ingresos, ya que, si bien Vigo no sobresale en España como destino turístico, tras la declaración en 2002 del Parque Nacional de las Islas Atlánticas de Galicia –que comprende las islas Cíes, Ons, Sálvora y Cortegada– la llegada de visitantes se ha visto incrementada.

Entre los espacios del casco urbano sobresalen la Porta do Sol como uno de los principales centros de la ciudad, donde se encuentra la escultura *O Sireno*, y la Alameda, un pequeño parque con esculturas que se sitúa cerca del puerto.

También tiene un destacado peso en la ciudad el monte del Castro, que recibe el nombre por los restos arqueológicos romanos y prerromanos que demuestran la existencia de antiguos poblados fortificados en el lugar. Durante el siglo XVI se construyó el Castillo del Castro como fortaleza defensiva, que tenía como objetivo proteger la ciudad, y cuyos restos perduran como mirador del parque que hoy forma el monte del Castro.

El área metropolitana de Vigo engloba a esta ciudad y a los municipios aledaños, y cuenta con poco menos de medio millón de habitantes. Además de Vigo, hay otros municipios cuyo número de habitantes supera o se sitúa en torno a la cifra de 20 000, como Redondela, Cangas do Morrazo y Moaña. La importancia del sector industrial vigués provoca que muchos de los habitantes

de estas localidades se desplacen a la ciudad diariamente para trabajar, hecho que destaca a Vigo como motor económico de la región.

En la ciudad hay cantidad de instalaciones deportivas, entre las que destaca el Estadio de Balaídos, donde disputa sus partidos como local el equipo de fútbol de la ciudad, el Real Club Celta de Vigo, y que será un espacio relevante en algunas de las novelas de Manuel Forcadela.

Por otro lado, Vigo, ciudad costera, posee varias playas, y, entre ellas, la más destacada es la de Samil por su extensión –poco más de un kilómetro– y por el número de visitantes que recibe, lo que ha permitido dinamizar la costa con tiendas, bares, restaurantes y discotecas.

8. 2. Toni Barreiro en la ciudad hostil. Manuel Forcadela

Manuel Santiago Fernández Álvarez, conocido por el pseudónimo Manuel Forcadela –este apellido es un homenaje al pueblo perteneciente al municipio de Tomiño donde se crio– nació en 1958, en esa misma localidad. Su vida ha estado dedicada a la enseñanza y a la investigación literaria, tanto en institutos como en el ámbito universitario, donde trabaja actualmente como profesor titular en la Facultade de Filoloxía e Tradución de la Universidade de Vigo. Como creador, comenzó como poeta con la publicación de poemarios en la década de 1980, con títulos como *Ferida acústica de río* [*Herida acústica de río*] (1982), *O regreso das ninfas* [*El regreso de las ninfas*] (1985) y *O varredor en outono* [*El barrendero en otoño*] (1988), por lo que, como ya señalamos, es uno de los autores que pasaron de la poesía a la novela criminal, aunque sin abandonar la primera. Como también se avanzó, antes de iniciar su saga criminal Forcadela había logrado el Premio García Barros de novela en 1989 por *Paisaxe con muller e barco* [*Paisaje con mujer y barco*] –editada al año siguiente– y había escrito el relato “O inspector máxico” [“El inspector mágico”] (1989), de género criminal, protagonizado por el inspector Rudesindo Valiñas, personaje que apareció más tarde en las primeras obras de la saga de Toni Barreiro. También ha escrito otras

novelas como *A equipaxe do azar* [*El equipaje del azar*] (1994) o *A armada invencible* [*La armada invencible*] (1996), no vinculadas al género criminal. Como resultado de su actividad investigadora, ha publicado ensayos y obras críticas sobre narrativa y poesía gallegas, así como numerosos artículos académicos.

Además del relato en el que aparece por primera vez Rudesindo Valiñas, Forcadela ha publicado las cuatro novelas criminales que ya citamos, todas ellas protagonizadas por el detective Toni Barreiro. Las tres primeras novelas de la saga –*Sangue sobre a neve*, *Barato, barato* y *Fóra de xogo*– fueron publicadas en la colección “Cómplice” de Edicións do Cumio durante los primeros años de la década de 1990, mientras que la última –*A procura do falso Grial*–, publicada casi trece años después, apareció en la colección juvenil “Costa Oeste” de la editorial Galaxia.

Toni Barreiro recuerda en ocasiones a Toni Romano¹⁵¹, el personaje de ficción creado por Juan Madrid que protagoniza una saga que, hasta el momento, cuenta con ocho novelas publicadas¹⁵². Tanto Barreiro como Romano son dos ex boxeadores que se dedican a realizar trabajos que están en el límite – cuando no del otro lado– de la ley, y ambos tuvieron un pasado en el que trabajaron en las fuerzas de seguridad o de defensa del Estado, por lo que están acostumbrados al uso de las armas –Romano fue policía y Barreiro estuvo en la Legión. También Vilavedra ha señalado la influencia de la obra de Vázquez Montalbán en las novelas de Forcadela, lo que contribuye a que la saga de Barreiro parezca “unha especie de versión autóctona do Inspector [*sic.*] Carvalho (ambos teñen en común, entre outras cousas, as súas peculiares relación sentimentais)” y en la que, según la estudiosa, se produce una “galeguización superficial das súas actitudes” (2010: 127).

¹⁵¹ Vilavedra hace hincapié en la coincidencia del nombre (2010: 126).

¹⁵² Estas son *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982), *Regalo de la casa* (1986), *Cuentas pendientes* (1995), *Mujeres & Mujeres* (1996), *Grupo de noche* (2003), *Adiós, princesa* (2008) y *Bares nocturnos* (2009).

En efecto, lo que sí que es indudable es la influencia de la novela criminal de los autores de las décadas de 1970 y 1980, aquellos que han sido englobados como escritores de la época del desencanto, en la construcción del personaje protagonista de Forcadela. Y es que, aunque Barreiro no exponga ninguna ideología política concreta, está configurado como un antihéroe, un ex boxeador fracasado que trabaja para la empresa de cobro de morosos que dirige su jefe Rodríguez y que en la mayoría de las ocasiones acaba investigando peligrosos casos. Aquel prometedor “Touro do Calvario”, como era conocido en el ring, lleva a cabo trabajos no siempre del todo limpios para la Xestoría Rodríguez, por lo que la visión que se ofrece del protagonista es la de un hombre fracasado que realiza esos encargos para sobrevivir. Es, por tanto, un personaje desencantado, como Pepe Carvalho, Toni Romano o el inspector Méndez, y puede considerarse como un *outsider*, lo que le permite ver la ciudad y la sociedad que en ella habita con otros ojos.

Toni Barreiro se caracteriza por sus momentos de aislamiento, en los que reflexiona absorto y consigue, a través de enigmáticas intuiciones, entender ciertas particularidades del caso y dar con soluciones para poder avanzar en sus investigaciones. Gracias a estas singulares epifanías consigue resolver los crímenes que suceden en la ciudad.

Barreiro trabaja con un compañero que le ayuda en los casos de los que se encarga, Elvis Constantino, un amigo que conoció en la empresa de seguridad Segurasa en la que ambos estuvieron empleados y donde obtuvieron la licencia de uso de armas de fuego. Elvis es un aliado inseparable en todas las investigaciones que realiza Barreiro, aunque estas se vayan tornando difíciles y peligrosas.

Como Carvalho, el protagonista de las novelas de Forcadela también mantiene una complicada relación amorosa con una prostituta. Es Katty España, a la que conoció cuando esta cantaba en una orquesta. Después comenzó a realizar números de *striptease* y ahora trabaja en el club Brasil, donde

se prostituye. La relación de Barreiro y Katty puede considerarse abierta, ya que los dos practican el sexo con otras personas –si bien, en el caso de la mujer, no se especifican más hombres que los que la contratan. Katty le pide al protagonista que la saque de esa vida que lleva, pero Barreiro no puede mantener a ambos con sus escasos ingresos, que además no entran con suficiente regularidad. En la última novela, la relación con Katty parece haberse enfriado, y el detective tiene ahora una nueva pareja, más joven, llamada Ana, con la que se ve periódicamente, aunque sin ataduras.

Si Manuel Vázquez Montalbán utilizaba el subterfugio de Sánchez Bolín para aparecer como personaje en sus novelas y Maria Antònia Oliver lo hacía sin ningún velo, con su propio nombre y como amiga de la detective Lònia Guiu, Manuel Forcadela hará lo mismo en su saga: el personaje de Manuel Forcadela, presentado como un escritor famoso, es también amigo del protagonista, Toni Barreiro. Forcadela, sin embargo, no aparece como escritor de las historias que protagoniza el detective, por lo que no se produce el juego cervantino entre personaje y autor.

El personaje de Manuel Forcadela surge por primera vez en la novela *Barato, barato*, en la terraza de un bar a la que van Barreiro y Elvis. La siguiente ocasión en la que aparece en la saga es en la última obra, cuando los protagonistas acuden a su piso, donde los recibe en una estancia a medio camino entre despacho y biblioteca –donde escucha canciones de Schubert y fuma en cachimba–, para consultarle sobre la historia y el mito del Santo Grial.

Una de las principales características de las novelas de Forcadela es la relevancia del espacio urbano, que desempeña un papel fundamental. En una literatura como la gallega, en la que el peso literario del mundo rural ha predominado incluso durante el siglo XX, la obra de Forcadela reivindica el espacio urbano gallego, sin complejos, como otra posibilidad narrativa, que contribuye a modernizar la literatura gallega.

8. 2. 1. Vigo, nuevo espacio del crimen

Manuel Forcadela es el primer autor que desarrolló una saga criminal en Vigo, en 1990. No era sencillo, puesto que, como se ha señalado, Barcelona y Madrid mantenían el oligopolio del género debido a la relevancia de estas ciudades tanto a nivel social y económico como a nivel cultural, pues esto, unido al tamaño y a la población que poseía cada una en aquella época, posibilitaba que fuera más fácil adaptar el género en estas urbes.

Por ello, otras ciudades como Vigo tardaron en incorporarse a la novela criminal como espacios de ficción y se habrían retrasado mucho más si no fuera por la literatura en lengua gallega, ya que la escrita en español fue más reacia durante el siglo pasado a incorporar nuevos espacios en el género.

En este sentido, Forcadela tuvo algo más de fortuna, ya que habían transcurrido seis años desde la publicación de *Crime en Compostela* –todo un fenómeno literario e incluso social– y además publicó sus primeras obras protagonizadas por Toni Barreiro en una colección especializada en novela criminal en la que aparecían especialmente autores de lengua gallega, pero también algunas obras traducidas al gallego procedentes de otros idiomas.

Por lo tanto, la recepción de este nuevo espacio literario iba destinada a lectores gallegos que sí que concebían la relevancia a nivel económico y social de Vigo dentro de Galicia, que por lo tanto no tenía que competir con ciudades como Barcelona o Madrid, que pertenecían a otras literaturas.

Forcadela es consciente de que está adaptando un género extranjero, que ha sido desarrollado principalmente en los países anglosajones, y que las ciudades que aparecen en estas obras nada tienen que ver con Vigo, una ciudad tranquila de tamaño medio nada acostumbrada a los asesinatos ni a la tenencia de armas de fuego. Es por esta razón que, cuando encuentran el cadáver de Luciano C. Puga en la primera novela de la saga, el gerente de Conservas Puig e Hijos S.A., con dos disparos en la cabeza, se produce una gran conmoción en la urbe y no se habla de otra cosa:

Nunha cidade como o Vigo daqueles anos, tan profusamente provinciana e tan allea no seu rostro máis convencional a canto significase delincuencia, que alguén tivese cometido un crime resultaba certamente espectacular e o coro de voces que se levantaron pedindo o rápido esclarecemento dos feitos continúa case a totalidade das voces dos habitantes da cidade ou, cando menos, as dos honorables habitantes que eran, en realidade, a maioría. (Forcadela 1990: 8)

Vigo aparece, por tanto, como una ciudad provinciana, nada peligrosa, y en la que un asesinato, más que crear alarma social y miedo, lo que provoca es atención, una gran cantidad de rumores y peticiones de que se resuelva lo antes posible. El crimen es, pues, casi un juego morboso que rompe la rutina de los ciudadanos por unos días, los que los medios de comunicación le dedican al caso.

Pero aunque la apariencia de Vigo muestre esa imagen tranquila, Forcadela, a lo largo de la saga, presenta la ciudad como el escenario que organizaciones criminales internacionales escogen para llevar a cabo sus fechorías. Suelen ser importantes tramas delictivas que se desarrollan en Vigo, a pesar de su carácter provinciano. En *Sangue sobre a neve*, el argumento gira en torno a una red dedicada al tráfico de drogas con conexiones con Portugal; en *Barato, barato*, se desarrolla una trama de corrupción en la que están implicados políticos, policías y empresarios pertenecientes a las clases altas; en *Fóra de xogo*, el caso se centra en una secta de ideología de ultraderecha que trafica con armas para lograr la independencia de Croacia, en plena Guerra de los Balcanes; y, por último, *A procura do falso Grial* trata sobre una organización de antiguos oficiales nazis que se organizan como una secta y llevan a cabo ritos con sacrificios humanos.

En estas tramas criminales organizadas por grupos internacionales, la elección de Vigo como ciudad en la que llevar a cabo sus planes está muy relacionada con la costa y el puerto, espacio indispensable para el tráfico de mercancías –como drogas o armas– y para la llegada de algunos altos cargos peligrosos, como hacen con el submarino de *A procura do falso Grial*. La

vigilancia que las fuerzas de seguridad ejercen en el mar no puede ser tan minuciosa como la realizada en otros espacios, como el aeropuerto, por lo que los delincuentes aprovechan este hecho para utilizar barcos o submarinos como medio de transporte que escapen de la atención de la policía.

Vigo aparece entonces, en las novelas de Forcadela, como un espacio hostil, el que se espera en una novela criminal. El escritor adapta a la ciudad gallega el modelo urbano que se había normalizado durante la época del desencanto, por lo que la visión que se ofrece normalmente de Vigo está marcada por la frustración y la desilusión. Se hace patente la influencia del *hard-boiled* estadounidense, ya que las novelas de Forcadela presentan algunas de las características que se han relacionado con este tipo de obras: “La intención de sentido de estos textos prefiere centrarse en trazar una radiografía de un salvaje capitalismo urbano. Ahora los indicios no apuntan al criminal, sino que denuncian una sociedad injusta, corrupta, con diferentes polos de violencia que se enfrentan entre sí” (Rodrigues-Moura 2010: 14).

Esa ciudad aparentemente tranquila, en la que un crimen supone un acontecimiento social que despierta la curiosidad y el temor de sus habitantes, se convierte constantemente en la saga de Forcadela en un espacio violento donde las organizaciones criminales actúan con cierta impunidad. En este sentido, suele ser crucial la participación del detective en las investigaciones que terminan desarticulando estas redes criminales, por lo que, como en la novela criminal que se cultivó durante la Transición, el papel de la policía queda en un segundo plano. Indirectamente –y cabe recordar que en la ficción literaria– se configura una policía no del todo eficaz, y en ocasiones, inoperante, cuando no corrupta.

Por lo tanto, Vigo, a pesar de ser definida como una ciudad en la que impera la calma, es el escenario de carreras trepidantes, tiroteos y actos violentos. Forcadela configura la urbe, pues, como un espacio hostil, violento y peligroso.

Son frecuentes las persecuciones en coche que tienen lugar en las carreteras y calles de Vigo. Así, por ejemplo, en *Sangue sobre a neve*, el protagonista, que va con la clienta Patricia Taberneiro, es seguido por unos matones armados con los que se intercambian disparos en la autovía de Baiona. El miedo de estos dos personajes les hace pasar la frontera y hospedarse en un hotel en Portugal, para asegurarse de que los asesinos no continúan buscándolos. Del mismo modo, al final de *Barato, barato*, se produce otra persecución por las calles de la ciudad, y esta vez son Barreiro y el comisario de policía los que persiguen el Mercedes verde en el que están los principales responsables de una trama de corrupción que ha causado varios asesinatos. Por último, en *Fóra de xogo*, el flamante delantero Ladislao Gzesler –al que el Celta, el equipo de fútbol de la ciudad, acaba de fichar, y al que Toni Barreiro debe defender–, es alcanzado por otro vehículo que dispara a su coche, intentando así acabar con su vida.

Estos episodios de persecuciones se han convertido en tópicos del género criminal, pues, como afirma Augé, “escenas de seguimiento de las películas policiales norteamericanas de las décadas de 1940 y 1950, de las cuales recordamos algunas imágenes en blanco y negro por lo menos: noches en las que la lluvia anima en la profundidad del asfalto las confusas luces de la ciudad que duerme” (1998: 111).

En esta ciudad que configura Forcadela son frecuentes también los tiroteos en plena calle. Además de los que se producen durante las persecuciones en coche, en las novelas se describen escenas violentas de las que debe huir el protagonista. En *Fóra de xogo*, Toni y Mari Gzesler –la hermana de Ladislao Gzesler, el delantero del Celta– corren por la Alameda para huir de los matones que intentan asesinarlos y se meten en un garaje, donde se quedan sin salida: escondidos tras los coches, se produce un tiroteo en el que el protagonista logra herir a sus perseguidores. En *A procura do falso Grial*, Toni

también recibe una ráfaga de balas que unos criminales le disparan desde un coche, pero no consiguen alcanzarlo.

Por lo tanto, Vigo está configurada como un espacio peligroso, tanto o incluso más que las ciudades que los escritores de la literatura española habían creado (Resina 1997). El modelo urbano de Forcadela en este sentido se inspira en las obras norteamericanas, en las que la violencia desmedida es una de las principales características en muchas de las novelas. El crimen organizado provoca que la ciudad sea el escenario de una hostilidad fuera de lo común y que, por tanto, esta no sea un lugar seguro.

No obstante, y aunque Vigo está recreada como un espacio hostil debido a las tramas propias del género, en ocasiones no resulta muy verosímil la configuración de la ciudad, excesivamente violenta para una urbe europea, en un país en el que no es sencillo conseguir una licencia de armas y en el que la posesión de estas es muy poco frecuente. Podemos citar las palabras con las que Vázquez de Parga se refería a algunos autores españoles de la década de 1980, porque Forcadela emplea “los modelos de la novela criminal norteamericana de los años cuarenta, sin tener demasiado en cuenta que su traslado a otras coordenadas espacio-temporales podía producir desajustes en relación con la situación española de la década de los ochenta” (1993: 229-230). Este clima de agresividad que utiliza el autor gallego está importado de la ficción, tanto literaria como cinematográfica, norteamericana, en donde sí que se repiten más estas escenas violentas. Resulta, por tanto, una convención del género cuya reiteración en una ciudad gallega no parece muy creíble.

8. 2. 2. Los espacios del crimen

Vigo es reflejada, pues, como una ciudad hostil, y en ella aparecen algunos de los espacios tópicos del género.

Toni Barreiro no es un detective al uso, pues no posee licencia para ello, sino que se dedica a realizar algunos trabajos para la Xestoría Rodríguez. Por lo

tanto, no tiene un despacho propio, y lo más parecido a un lugar de trabajo es la oficina de Rodríguez, situada en la calle Urzáiz, donde siempre lo recibe Loli, la secretaria y amante de Rodríguez. El despacho del gestor aparece descrito sin ninguna particularidad especial y desde su ventana se pueden ver el Calvario, la Gran Vía y la Vía Norte.

Uno de los principales espacios en los que el protagonista se desenvuelve es su pequeño piso, un ático en la calle Uruguai en el que duerme y donde mantiene relaciones sexuales con Katty. Aunque la casa suele ser ese espacio íntimo en el que su dueño puede descansar y sentirse cómodo, lo cierto es que Barreiro no pasa mucho tiempo en su vivienda, ya que, como Lònia Guiu, es la calle, la ciudad en sentido amplio, donde acostumbra a moverse.

Como la detective de Oliver, Barreiro suele comer –incluso desayunar– fuera de su hogar, por lo que su relación con este espacio no es tan estrecha como se podría pensar y no se describe tanto apego como sentía, por ejemplo, Pepe Carvalho por su casa, o incluso Mikel Goikoetxea. De hecho, en *Fóra de xogo* el narrador cuenta que desde hace meses Barreiro no va a dormir a su vivienda, sino que acude al piso de Katty. Por lo tanto, el ático pasa a un segundo plano.

Por otro lado, no resulta sorprendente esta actitud, pues el detective es un personaje que ha de estar deambulando constantemente por la ciudad para llevar a buen puerto las investigaciones en las que se halla inmerso (Martín Cerezo 2006: 80-81). De este modo, el piso de la calle Uruguai no ocupa un papel primordial en las novelas, pues el protagonista debe caminar por las calles y visitar a los posibles sospechosos para conseguir respuestas a los interrogantes que surgen en los casos de los que se ocupa.

Sin embargo, sí que destacan las transgresiones que se producen en este espacio, ya que, como hemos visto en muchas de las sagas analizadas, la función protectora de la casa es violentada por los antagonistas, que pretenden así intimidar o incluso asesinar al detective para conseguir que sus planes no

tengan ninguna objeción. En *Sangue sobre a neve*, unos desconocidos entran en la vivienda de Barreiro y esperan su llegada para pegarle, atarlo, vendarle los ojos y amenazarlo para que deje de investigar el caso y para que se limite a cobrar la deuda económica, razón por la que había sido contratado.

También en *Barato, barato* va a ser presentado como un espacio cuya intimidad y seguridad han sido violadas, pues al final de la novela el protagonista llega a su vivienda y descubre en ella a Katty desnuda, atada y amordazada, a Mirta llorando y a Gloria –hermana de esta última e implicada en la trama de corrupción y asesinatos que se desarrolla en la obra–, que amenaza al resto con un revólver. Barreiro sabe que las balas que posee el arma son de fogeo, por lo que se acerca a la criminal, que aunque le dispara, no consigue herirlo.

En *Fóra de xogo*, el piso cambia en un primer momento de signo, porque es allí donde esconden Elvis y Toni al delantero Ladislao Gzesler después de haber sufrido el intento de asesinato. El ático es ahora un espacio protector en el que Gzesler permanece seguro, sin miedo a que los criminales vuelvan a amenazarlo. No obstante, las pequeñas dimensiones del piso y el aburrimiento que en él impera hacen que este lugar esté caracterizado por el hastío y que sea casi configurado como una cárcel, pues cuando por fin puede regresar a su hotel, la calle y la ciudad aparecen ante él como la libertad.

De todos modos, en esta novela también se produce un allanamiento de morada en el piso de Barreiro, ya que, días después de que el delantero se haya marchado, el protagonista descubre al regresar a su casa que la puerta está abierta y que registraron su piso. Por lo tanto, son constantes las intromisiones de los criminales en su vivienda, que no aparece precisamente como un espacio seguro y protector, sino vulnerable. Por ello, y como tanto Barreiro como Elvis saben que en *A procura do falso Grial* los criminales los están persiguiendo para asesinarlos, el protagonista abandona su piso para dormir en casa de Ana y sale a la calle disfrazado, para evitar ser reconocido.

La configuración de la casa en estas novelas de Forcadela, pues, supone la transgresión de las características principales de ese espacio privado, ya que no es un lugar íntimo, ni seguro, ni mucho menos protector. El piso está en consonancia con el clima de violencia que se aprecia en las obras, por lo que el espacio es invadido con frecuencia. El modelo urbano, extremadamente hostil – en especial para el detective, que siempre anda en peligrosas investigaciones– y propio de un cierto tipo de novelas criminales que destacan por su alto contenido violento, resulta un tanto inverosímil en una ciudad como Vigo, que ha sido descrita previamente como una ciudad tranquila, no acostumbrada a que se cometan crímenes. Se trata, por lo tanto, de una convención del género que se repite en las obras de Forcadela.

Un espacio recurrente en la saga protagonizada por Barreiro es el bar Teide¹⁵³, situado en el interior de las galerías de la calle Colón, y que es un segundo hogar para el protagonista –se cumple, pues, “la familiarité permanente” a la que aludía Sansot (1973: 14) para referirse a los bares–, debido a que allí pasa varias horas al día, desayuna, lee el periódico, ve las noticias por televisión y se encuentra con otros personajes.

O día e medio longo que levaba sen ir polo Teide fixéralle sentir nostalxia do bar. Desde había anos aquel lugar escuro e, mesmamente, patético convertérase na súa segunda casa. Era, dalgunha maneira, o cuarto de estar que non tiña, a sala de televisión que a mala fortuna lle impedira alugar. Coñecía con detalle cada recanto daquel sitio. Sabía a disposición das mesas, os clientes máis habituais, o lugar que escollían segundo a hora do día e a persoa que os acompañase. Desde a rúa, conforme atravesaba aquel longo corredor cheo de pequenas tendas a cada lado, sentía o arrecendo da máquina de café, escoitaba o lixeiro bulicio dos clientes falando e, despois de achegarse máis, comprendía o esplendor da decadencia. Sen dúbida en Vigo había outros lugares moito máis agradables, cafeterías con máis luz e o lixeiro resplandor das mañás de sol fulxindo en cada mesa. Sen embargo, aquel café seducírao desde había anos e, sen saber moi ben a causa nin o motivo, remataba sempre por sentarse alí, como se aquel descanso fronte a unha cervexa fose para el o paraíso. (Forcadela 1990: 111)

¹⁵³ Este bar, ya hoy desaparecido, existió realmente en el lugar donde lo sitúa Forcadela.

El bar no está representado como un espacio acogedor, pues es oscuro e incluso ridículo. No obstante, el protagonista se siente cómodo allí, hasta el punto de considerarlo una especie de segunda casa, esa prolongación de su hogar que no se puede permitir por los problemas económicos con los que vive. Este local le resulta agradable al protagonista porque seguramente puede identificarse con él, pues se trata de un espacio humilde, con la presencia de trabajadores de la zona: el típico bar de barrio en el que la clientela y los propietarios se conocen y llegan a establecer ciertos lazos afectivos.

El protagonista acostumbra a pasar mucho tiempo en el bar. No son pocos los episodios que se desarrollan allí, y muchas de esas veces sirven para que Barreiro reflexione sobre el caso y planee las estrategias que llevará a cabo. Tal es la relevancia de este espacio, que Forcadela se permite introducir largas descripciones, como la siguiente:

O Bar Teide amostraba entón unha escasa afluencia de público. As paredes pintadas dunha cor case vermella conferíanlle un aspecto escuro, necesitado de luz, máxime tratándose dun local tan lonxe do exterior, ensumido enteiramente nos baixos dun predio moderno. O mostrador, que camiñaba sinuosamente desde a entrada ata a metade da sala, ensinaba unha decoración xa antiga composta por un mármore branco de breves vetas negras e un apoio de madeira vernizada. O chan era tamén de madeira agás unha pequena zona cuberta con cerámica que beireaba o mostrador. Un pouco máis alá do remate da barra o espacio ascendía levemente mercé a tres banzos que situaban o fondo do local nunha altura superior á da entrada. Esta zona, enchida por media ducia de mesas con cadeiras, culminaba no televisor, exposto nun recanto sobre unha estante fixada á parede. Moi próxima da entrada, unha escalinata conducía ao primeiro andar onde asomaba unha especie de anfiteatro que rodeaba completamente a estancia deixando só un grande oco no centro onde xiraban as aspas dun ventilador pendurado do teito. (Forcadela 1991: 33-34)

De este modo, Forcadela emplea uno de los espacios que se han hecho habituales en el género: el bar al que es asiduo su protagonista. En este caso, se trata del tipo de local a los que iban personajes como el inspector Méndez o la pareja formada por Petra Delicado y Fermín Garzón, pues es el establecimiento al que el investigador acostumbra a ir de forma rutinaria.

En este sentido, este bar es para Toni Barreiro un lugar estable, función que en otras sagas recaía en el despacho del detective (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010d: 295). Como el personaje de Forcadela no dispone de una oficina propia, el Teide la sustituye y se convierte en un espacio recurrente en las novelas del escritor gallego. El bar simboliza “la parole gratuite, la camaraderie et la virilité des hommes entre eux” (Sansot 1973 : 29).

Otro bar al que van los protagonistas de la saga con cierta frecuencia es el Club Brasil, el local donde trabaja Katty España. Es un tipo de establecimiento muy recurrente también en el género, pues está descrito como un prostíbulo en el que se realizan espectáculos de *striptease*. Estos clubes abundan en la ficción criminal, tanto en la literatura como en las películas y en las series de televisión, porque forman parte de esos espacios del lumpen en el que se desarrolla la prostitución y algunas actividades ilegales –tráfico de drogas, explotación de mujeres, organización de grupos criminales, etc.– y al que acuden no solo delincuentes de baja categoría, sino también importantes empresarios y políticos que suelen estar involucrados en las actividades criminales que se narran en la ficción. El Club Brasil aparece descrito según la imagen con la que se suelen representar estos espacios en el cine o en la televisión:

O Brasil estaba sumido nunha plácida penumbra da que só emerxía o escintilar dunhas luciñas que imitaban ás vellas lámpadas de gas. O veludo vermello das paredes proporcionáballe á estancia un aquel de voluptuosidade pois a luz reflexada naquela cor opaca imprimía certo matiz na tonalidade da pel. (Forcadela 1991: 103)

Barreiro, como ya había hecho Pepe Carvalho con Charo en algunas de las primeras novelas de la saga, le pregunta a su pareja sobre hechos relacionados con otras compañeras prostitutas para avanzar en sus investigaciones. En la primera obra, por ejemplo, Barreiro va a interrogar a Delfina, pues el asesinato Luciano J. Puga era uno de sus clientes e iba al

apartamento de este –e incluso la chica aparece desnuda en un vídeo que permite esclarecer el caso.

También en *Barato, barato* el Club Brasil cobra especial relevancia para la investigación del protagonista, pues Katty avisa a Barreiro de una conversación que escuchó a unos hombres, en la que aludían a unos negocios sospechosos. Esa información ayuda al detective en sus pesquisas, pues de esta manera certifica que sus sospechas iban bien encaminadas.

A pesar de no ser definido como un espacio exclusivo, o de lujo, pues tampoco las prostitutas reciben grandes cantidades de dinero por sus servicios, sí que acuden a él personajes importantes de la alta sociedad viguesa, como empresarios, industriales y artistas, de ahí el interés que despierta un local sórdido en el que se comercia con el cuerpo de las mujeres, pues es el lugar por el que merodean algunos de los hombres influyentes de la ciudad, que incluso llevan a cabo turbios negocios en el club. Por ello, las muchachas que allí trabajan conocen algunos secretos de esos representantes de la alta sociedad que asisten al local para disfrutar de los espectáculos eróticos.

La violenta concepción del género que reproduce Forcadela permite representar distintos y variados espacios como escenarios del crimen. No son pocos los asesinatos que se cometen en la saga protagonizada por Barreiro, debido al ambiente hostil que el escritor configura en sus novelas. El primero de ellos es el de Luciano J. Puga, cuyo cadáver lo encuentran en la escalinata de piedra de la playa de Alcabre.

El crimen está relacionado con un barco llamado precisamente Praia de Alcabre, en el que se transportaba droga y en donde tuvo que ser asesinado Luciano, antes de que los culpables trasladaran el cadáver a la playa.

No es el único asesinato que se produce en la playa o cerca de ella, pues Edelmiro Fontenla, el industrial al que siguen Elvis y Toni, es tiroteado en el aparcamiento de la playa de Samil mientras mantenía una relación sexual con una prostituta, Verónica Salgueiro, y ambos mueren.

Un espacio para disfrutar y descansar, que también se presta para el encuentro amoroso –el propio Toni Barreiro besa en la playa de Samil, frente al mar, a Patricia Taberneiro en *Sangue sobre a neve*–, se ve enturbiado por el crimen. A Edelmiro y Verónica, de hecho, la muerte los sorprende en pleno acto sexual, por lo que la playa, que estaba siendo para ellos un lugar erótico propicio para disfrutar del placer, se convierte en un espacio trágico e incluso morboso.

También el cadáver de Hermes Alba, en *Fóra de xogo*, aparece en el mar, por lo que de nuevo se desmitifica este espacio, tan celebrado en la literatura, especialmente en la poesía. Si en Barcelona y en Bilbao apenas aparecen asesinatos o cadáveres en el mar –es reseñable el cadáver que llega a la costa barcelonesa en *Tatuaje*, la primera novela en la que aparecía Pepe Carvalho como detective, y en Bilbao en algún caso es el río donde se ahoga alguna víctima–, en Vigo sí que es más frecuente la presencia de estos hechos que suceden en playas, puertos o barcos. La tradición marinera de los pueblos costeros posibilita que los escritores, como Forcadela en esta ocasión o como más tarde veremos con Domingo Villar y los autores canarios, presten atención a este ámbito. Las características del género criminal contribuyen a convertir estos espacios, que pueden ser escenarios para el amor, el disfrute y el descanso, en lugares peligrosos donde se realizan actividades delictivas y se perpetran asesinatos.

Otro espacio recurrente en el que se producen crímenes es la casa: si este espacio privado ya es transgredido reiteradamente en el caso del piso del detective, también sufren lo mismo otros personajes, que mueren indefensos en su propia vivienda. Con estos, Forcadela da un paso más, pues no solo se vulnera la casa y se violenta el espacio, sino que su dueño muere entre las paredes que le debían servir de protección, por lo que se subvierte la función del hogar (Bachelard 2000). Paradójicamente, en ocasiones la casa, o algunas de sus estancias, se convierte en un laberinto o una cárcel del que no puede salir su

propietario ante la presencia del asesino. De este modo, Norberto Figueroa –el antiguo compañero de Toni Barreiro que aparece como la primera víctima en *Barato, barato*– muere en su casa tras haber recibido seis disparos y una pareja es asesinada por los paramilitares nazis en *A procura do falso Grial*.

También la calle, que, como ya hemos explicado, está reflejada como un espacio peligroso en las novelas de Forcadela, es escenario del crimen. Los tiroteos en Vigo parecen ocurrir con frecuencia en las narraciones que protagoniza Barreiro, y en el barrio de Coia, una zona suburbial en la que se mezcla lo rural con lo urbano, asesinan de un disparo en la cabeza en plena calle a Mohamed, un inmigrante africano de raza negra que se dedica a la venta ambulante y que colaboraba como mensajero en la trama de corrupción de *Barato, barato*. Elvis se lamenta de la muerte de este personaje y considera que, como sucede en las obras de Jon Arretxe protagonizadas por Touré, este asesinato no va a generar tanta repercusión como, por ejemplo, el de Norberto Figueroa, al que habían matado en la misma novela poco tiempo antes. La creación de estos suburbios alrededor de la ciudad demuestran que “les grands lieux urbains débordent leurs propres limites” (Sansot 1973: 27).

Es la última obra protagonizada por Toni Barreiro en la que aparecen los escenarios del crimen más novedosos. El primero de ellos es el estadio de fútbol de Balaídos, que ya había sido relevante en *Fóra de xogo*, pues era el espacio en el que entrenaba y jugaba el delantero Ladislao Gzesler –y en el que consigue marcar varios goles, como los dos que logra ante el Barcelona en su debut–, y donde un hombre desconocido –que resulta ser Edelmiro Fontenla– amenazaba a la esposa y a la hermana del futbolista. No obstante, en *A procura do falso Grial*, la presencia de un alto cargo de raza negra –dato, al parecer, importante en el desarrollo de la trama– de la Organización de Naciones Unidas en el palco de autoridades despierta la atención de los criminales nazis, que lo secuestran a la vez que asesinan en los servicios a los seis guardaespaldas que lo protegían.

El estadio es representado de esta forma como un espacio de muerte y se subvierte su función principal, que es la del espectáculo deportivo, por otra atroz y cruenta. En este sentido, *A procura do falso Grial* recuerda a *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, de Manuel Vázquez Montalbán, en la que, como vimos, el delantero Alberto Palacín es asesinado en los vestuarios del estadio del modesto club Centellas: en ambas, ese templo moderno se tiñe de luto y alberga en su interior un crimen, lo que recuerda trágicos episodios de la historia reciente, como el uso del Estadio Nacional de Chile como campo de concentración tras el golpe de Estado perpetrado por Pinochet (Cid Abasolo y Rivero Grandoso 2012: 111). No obstante, mientras en la novela de Vázquez Montalbán el estadio es humilde, lo propio en el caso de un equipo que juega en divisiones regionales, en la obra de Forcadela es el más importante y con mayor aforo de la provincia, lo que contribuye a que, como sucedía en las obras de Juan Bas y de José Javier Abasolo, el crimen se caracterice por su espectacularidad.

Otro espacio original es la cueva, antigua mina que emplean los nazis para llevar a cabo sus ritos, en los que se caracterizan como los personajes de la Mesa Redonda. Allí es adonde llevan los nazis al alto mandatario de la ONU secuestrado como víctima del sacrificio que van a hacer: lo decapitan y se beben su sangre.

El crimen está desarrollado como un espectáculo que forma parte de los ritos que realizan: no hay pues, un móvil pasional, de venganza o por motivos económicos, sino que se trata de una particular ceremonia en la que la víctima ha sido escogida por una cierta motivación política y racial, aunque lo principal es la culminación del ritual. De hecho, los integrantes de esta Mesa Redonda ya habían utilizado el cáliz robado para verter la sangre de todos los integrantes y beberla, también a modo de rito o juramento.

Estos crímenes rituales no aparecen por primera vez en *A procura do falso Grial*, aunque el espacio escogido en esta novela, esa cueva realizada en la

antigua mina y a la que se puede acceder desde el mar a través del submarino, sí que resulte más interesante. En *Fóra de xogo*, la organización criminal que pretendía enviar armas para la independencia de Croacia también pertenecía a una extraña secta que crucificaba a hombres en una nave industrial durante sus ritos de alabanza a Lucifer, y al final de la novela es el propio Toni al que atan en la cruz, pero la policía llega a tiempo para salvarle la vida y detener a los miembros de la organización.

La nave industrial en la que realizan estas ceremonias con sacrificios humanos se sitúa lejos de la ciudad, por lo que no hay riesgo de que se puedan escuchar los gritos de las víctimas ni de que lleguen testigos inesperados. El espacio aparece representado como un no-lugar, siguiendo la terminología de Marc Augé (2000), pues está alejado del casco urbano, en una zona de aspecto hostil y sin identidad propia.

En esta nave entran clandestinamente Elvis y Toni porque es propiedad de Sebastián Ariza –pertenece a su empresa Sebarsa–, uno de los personajes implicados en el tráfico de armas. La primera vez que se cuelan en el edificio descubren las cajas con los fusiles Kalashnikov, y la segunda vez, que acude solo el protagonista, es cuando ve ese extraño rito en el que un hombre, con una herida a la altura del estómago, es crucificado.

No es el único inmueble en el que se introducen a escondidas los protagonistas en el transcurso de una investigación, a pesar de estar cometiendo un delito de allanamiento de morada y de la peligrosidad del espacio invadido, que suele estar protegido por vigilantes armados. Algo así sucede en *Sangue sobre a neve*, novela en la que Elvis entra de noche en la fábrica de Conservas Puig e Hijos para buscar el alijo de droga por el que mataron a Luciano J. Puga: el compañero de Barreiro encuentra en el despacho del jefe el baúl que aparecía en el vídeo que grabó la víctima y que está cargado de cocaína. Los guardas de seguridad descubren que hay un intruso en la fábrica y persiguen a Elvis, que ha esnifado una pequeña cantidad de la droga, lo que le

permite mantenerse alerta y en un estado de excitación que resulta crucial para poder huir de los disparos de los vigilantes del edificio.

Como en las obras que hemos analizado ambientadas tanto en Barcelona como en Bilbao, las casas de los personajes sospechosos o culpables suelen ser grandes pisos, cuando no mansiones, que contrastan con las viviendas humildes de la mayoría de los habitantes de Vigo, por lo que se produce otro tipo de hostilidad urbana sustentada en las desigualdades sociales. Forcadela comparte la ideología de otros autores de novela criminal en España que publicaban durante la época de la Transición y por ello los culpables suelen ser personajes poderosos, de alto nivel económico (Resina 1997: 86-108).

Barreiro, al igual que sucedía, por ejemplo, con Àngel Esquiús, trabaja para clientes que pertenecen a la clase alta, que son los que pueden permitirse pagar sus tarifas. No es extraño tampoco que las personas que lo contratan estén implicadas en tramas u organizaciones criminales, pues Forcadela dirige su crítica contra este sector de la población que controla el poder político y económico de la ciudad y que, de no ser por la actuación del protagonista, permanecería impune.

Por ello, estas casas son descritas generalmente como espacios lujosos, en ocasiones con una ostentación casi insultante. Así, por ejemplo, Patricia Taberneiro, la clienta de *Sangue sobre a neve*, vive en un piso de la calle Torre-Cedeira, en una zona privilegiada desde la que puede contemplar unas vistas asombrosas: “Tiña aos seus pés o peirao de Bouzas e a ría coas illas Cíes no fondo” (Forcadela 1990: 49). Patricia tiene como empleada del hogar a un ama de llaves que trabaja con cofia, lo que aumenta la distinción de clase de cada una. No obstante, la sirvienta colabora con su jefa en la trama delictiva y la ayuda en el final de la obra –en el que el piso de Taberneiro desempeña un papel importante, pues es el escenario donde se desarrolla el último episodio– a

controlar al protagonista y al comisario Valiñas¹⁵⁴, que van a ser eliminados por Rodolfo Herbello, el responsable de la organización que se dedica al narcotráfico utilizando la compañía conservera como tapadera.

También el ex marido fallecido de Patricia Taberneiro, Luciano J. Puga, poseía un piso cerca de esa zona, en la Alameda, donde se encontraba con Delfina, la prostituta. Elvis se cuela en la vivienda de la víctima para registrarla, pero descubre que ya se le han adelantado. De hecho, mientras él está en el piso, otros hombres llegan en busca de algo que no consiguen encontrar. Después de que se vayan, Elvis mira en la cisterna del váter y encuentra la cinta de vídeo con la que se destapa la trama de narcotráfico.

Estos pisos, situados en una buena zona de la ciudad, no son las únicas viviendas de los personajes de la clase alta que protagonizan las novelas de Forcadela. De hecho, resulta más frecuente entre estos privilegiados que sus casas no se sitúen en Vigo, sino en localidades cercanas, donde poseen grandes mansiones frente al mar. Es el caso de Mirta, personaje de *Barato, barato*, que tiene una casa grande en A Mareira, cerca de Santa María de Oia, entre Baiona y A Garda, y cuyo interior está decorado de forma lujosa. También aparecen otras viviendas lujosas en *A procura do falso Grial*, novela en la que los protagonistas acuden a la casa en Praia América, donde robaron el cáliz, y desde la que se puede contemplar la ría y las islas Cíes; o el palacete mixto, construido a medio camino entre la campiña inglesa y un pazo gallego, propiedad de Ernesto Cabaleiro Fernández.

Son propiedades que ponen de manifiesto el poder adquisitivo de sus propietarios, que están situados en espacios exclusivos donde pueden disfrutar de los privilegios de la zona y de su naturaleza.

Estas construcciones contrastan ampliamente con barrios como el de Coia, en el que se mezclan el ambiente rural y el urbano, los edificios están

¹⁵⁴ En las obras, los personajes y el narrador se refieren a Valiñas indistintamente como inspector y como comisario, por lo que no se aclara su posición.

todavía en construcción y los ya terminados presentan humedades y desconchones. Además, en esas viviendas conviven hacinados inmigrantes que trabajan por unos ingresos irrisorios y que para ahorrar gastos ocupan entre muchos un pequeño piso, sin más espacio que el suficiente para poder echar en el suelo un saco de dormir.

Esta marginalidad es la misma que se observa alrededor de la nave que posee Industrias Edefonsa, pues en esa zona hay establecido un poblado gitano con viviendas cuya construcción se asemeja a las chabolas:

un poboado de miseria e incomodidades domésticas no que se podían ver nenos xogando sobre a lama, galiñas e cans, xunto a unhas construcións elementais feitas con madeiras e chapas de aglomerado, presididas todas elas polo tótem dos tempos do progreso: a antena de televisión. (Forcadela 1993: 26)

Estos episodios muestran un claro contraste entre las clases altas de la ciudad y los sectores más desfavorecidos y suponen una denuncia al diferente trato que reciben los ciudadanos según su posición social, lo que produce discriminaciones que perjudican claramente a las clases más humildes. Es lo que sucede, por ejemplo, con el asesinato del inmigrante de raza negra, que prácticamente no tiene repercusión en la ciudad, y cualquier otro en el que la víctima es una persona de mayor estatus, como Luciano J. Puga o Norberto Figueroa. El detective debe saber desenvolverse tanto en la ciudad alta como en los barrios bajos para poder resolver los casos (Porter 1981: 196).

Vigo, por tanto, aparece representada como un espacio hostil, adaptación de los modelos urbanos más violentos que se habían empleado en el género, especialmente en Estados Unidos.

8. 2. 3. Vigo: ciudad del desencanto

La visión desencantada que expresa Forcadela y que muestra su personaje también afecta a la percepción que tienen de la ciudad Toni Barreiro y

el narrador. Por lo general, las descripciones que se hacen de Vigo suelen realzar los aspectos negativos de la ciudad y muy pocas veces se ensalzan parajes naturales o monumentos. La desilusión del protagonista se extiende a su mirada sobre la urbe, en la que destacan las injusticias que en ella se cometen y las diferencias sociales que la estratifican.

La relación que establece el protagonista con la ciudad se vuelve hasta cierto punto tediosa, ya que la rutina y la falta de ilusiones tangibles convierten a Barreiro en un personaje un tanto desanimado. A pesar de que el detective conserva esos espacios que siente como propios, como su piso o el bar Teide, la convivencia en la ciudad se vuelve monótona y solo los casos que investiga consiguen reanimarlo. De hecho, por ello, y por el interés y la curiosidad que le despiertan ciertas tramas, continúa con sus pesquisas para tratar de llegar al fondo de la verdad, aunque ya haya cumplido con el trabajo para el que fue contratado. Esta etapa de la investigación, además, suele coincidir con el momento en el que los casos se van tornando más peligrosos, pero, a pesar de ello y de que ya han finalizado la labor encomendada, Barreiro quiere conocer todas las respuestas. Elvis, su amigo, lo acompaña, nunca muy convencido, para ayudarlo en estas tramas en las que el protagonista puede ser asesinado.

El paisaje natural de Vigo y de sus alrededores es una de las principales bellezas de la ciudad. No obstante, la especulación urbanística y los planes llevados a cabo por las instituciones públicas van destruyendo poco a poco estos espacios: “De todas as cidades que coñecía non encontrara ningunha que gozase da beleza dun ámbito natural como o de Vigo. Lástima que o estropeasen todo, pensou” (Forcadela 1990: 16). Es, por tanto, la naturaleza el medio a través del cual intenta reconciliarse Toni Barreiro con la ciudad, pero su satisfacción es siempre incompleta, porque encuentra algún resquicio que no permite que el paisaje que contempla sea perfecto, como ocurre en esta ocasión con los incendios que deterioran la imagen del bosque: “O azul luminoso e fresco do mar contrastaba co verde da alfombra vexetal que se estendía ao

longo de todo o Morrazo amostrando nalgúns puntos sinais de incendios recentes. Toni demorouse algún tempo alí, aspirando fondamente a brisa fresca que traía aromas remotos e cheos de sal” (Forcadela 1991: 23).

La naturaleza aparece también como signo opuesto a los procesos urbanizadores de la ciudad, que son concebidos como hechos negativos debido a la especulación y a la nefasta planificación urbanística. El resultado son vías formadas por edificios poco estéticos, y en los que, en casos como en el barrio de Coia, prevalece el negocio inmobiliario frente a las condiciones de habitabilidad de las viviendas. En las novelas de Forcadela se establece una tensión en Vigo entre las construcciones de cemento, hormigón y ladrillo y los paisajes naturales, que pugnan por dominar la ciudad, como el protagonista observa desde el apartamento de Ana, situado cerca del hospital general:

a visión nocturna da cidade deparoulles un espectáculo de luces e distancias. Era unha maneira de reconciliarse con aquel caótico mundo urbano. De súpeto, no medio dun mato de asfalto e cemento, aparecía unha visión impensable, unha perspectiva inédita, que sinalaba o triunfo da natureza sobre o home, unha vitoria da paisaxe natural sobre a especulación inmobiliaria e a falta de planificación urbanística. (Forcadela 2005: 72)

El contraste entre la naturaleza y la ciudad realza los aspectos negativos de la urbe, que aparece como un espacio incómodo y se actualiza el antiguo tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea. En este sentido, uno de los aspectos más criticados es la contaminación de Vigo, problema actual que el municipio gallego comparte con las principales ciudades occidentales. Junto a la polución que generan los vehículos, en Vigo hay que sumar también la contaminación que procede de las industrias, que, como hemos explicado, es uno de los principales pilares económicos de la zona. Sus efectos negativos son subrayados por un taxista que habla con el protagonista y le expone con resignación este hecho: “Isto todo élle cousa da contaminación –respostou o conductor–. Hai días en que Vigo parece estar metido nunha nube de polución.

Esa néboa baixa que hai pola mañá está chea case sempre de gases das fábricas e dos coches” (Forcadela 1990: 23).

Además de la contaminación, el tráfico de vehículos que soporta la ciudad genera mala circulación en las calles y un incómodo bullicio causado por los motores y por los cláxones de los conductores más impacientes:

Había un ruido constante de tráfico. Motores e claxons que soaban de cando en vez e que sulagaban as súas palabras nunha especie de música de fondo. A cidade durante todas aquelas semanas de estío fixéraselles especialmente desagradable. Un sol abafante presidía as xornadas e, ao longo das horas de maior intensidade de luz, o fume dos automóviles e a contaminación tornaban as rúas inhabitables. (Forcadela 1991: 6-7)

Estas hostilidades urbanas configuran el espacio de manera negativa, pues solo se resaltan los problemas de la ciudad que incomodan a los personajes. De este modo, el narrador señala esos inconvenientes de vivir en Vigo, como la suciedad que se acumula en algunas zonas, la basura que el agua arrastra cuando llueve o los vómitos que se pueden ver y oler en las calles la mañana siguiente a las noches de fiesta. Se trata de descripciones que ahondan en la idea de una ciudad decadente, triste y sucia: “O longo corredor cheo de tendas que daba á rúa estaba humedecido e presentaba un aspecto suxo e triste” (Forcadela 1990: 30).

Pocos son los espacios de los que disfruta el protagonista: la rutina que lleva contribuye a que la ciudad sea descrita de forma claramente negativa. Entre estos, destaca la calle Colón, en especial su parte baja, por la que puede pasear y donde antes se situaba la muralla.

Era curiosamente a zona da cidade preferida por Toni para pasear, a única que lle permitía esquecer aquel calvario de encostas e baixadas que dificultaban enormemente o pracer do camiñante. Polas súas características e pola súa proximidade ao que outrora fora valado da cidade, a mesma muralla fortificada que os vagueses asaltaran para libertar á cidade dos franceses a principios do século XIX, era evidente que aquel recanto da cidade emerxera como producto

dos finais de século. E, de feito, o longo trazado do xardín romántico que aínda era a alameda, continuada logo no paseo do Areal, estaba unida por unha mesma convicción, por un mesmo proxecto de vida urbana, ás outras rúas céntricas da cidade, aquelas que, desde a Porta do Sol ata a rúa do Príncipe, Policarpo Sanz, Marqués de Valladares, Montero Ríos, supuxeran o ensanche da cidade nun momento determinado. (Forcadela 1991: 101-102)

Vigo se caracteriza por las cuestas y bajadas de sus calles, que suponen un inconveniente para los paseantes. La ciudad simboliza el esfuerzo que debe hacer el detective para resolver el caso, ya que el recorrido que realiza por las calles sirve de metáfora de los altibajos que sufre su investigación. El protagonista necesita andar por la ciudad y conocerla para desentrañar sus misterios (Brand 1990: 237).

Vigo, además, posee calles en las que aumenta la afluencia de turistas, en especial aquellas que van desde A Pedra al Berbés, pero Barreiro destaca esta zona por la unidad que tiene,

dada tamén por unha certa constancia na entidade das fachadas das casas. O predominio da pedra, do granito, facía que, en xeral, os edificios tivesen un aspecto nobre, de solidez, de tempo decorrido, lonxe da provisionalidade que impuñan os novos predios das zonas residenciais do extrarradio. (Forcadela 1991: 102)

Este es otro de los focos de la crítica que realiza Forcadela, que denuncia la mala planificación en la edificación de los suburbios, en los que las empresas constructoras se han lucrado con la venta de inmuebles que no poseen unas condiciones dignas para ser habitados. En este sentido, la novela *Barato, barato* es muy ilustrativa¹⁵⁵, ya que en ella se desarrolla una trama de corrupción inmobiliaria, en la que están implicados personajes poderosos de Vigo. Además de este desastre urbanístico, las calles muestran el poco civismo de sus

¹⁵⁵ Para Vilavedra, es esta novela en la que la ciudad aparece conformada de forma más poética (2010: 126).

habitantes –que las ensucian, en comportamientos poco ejemplares– y el olvido de las instituciones.

Esta diferencia entre el centro de la ciudad y los suburbios provoca una clara distinción entre sus habitantes, ya que por un lado están las clases altas, y por otro las trabajadoras. Esta distinción se ejemplifica con claridad en el espacio urbano a través de lo que Amendola (2009) y otros estudiosos han denominado la “dual city”, ya que los burgueses desempeñan sus trabajos en el centro, donde están los negocios prósperos, las sedes de las más importantes entidades bancarias y las instituciones, y los obreros quedan desplazados a la periferia, donde se dedican a otros tipos de trabajos menos lucrativos.

E é que o centro da cidade, nas mañás, estaba ocupado por un tipo peculiar de habitante, o burgués que acudía á cita co diñeiro. Os outros, o obreiro, o desempregado, ficaban desprazados de alí, ocultos nos inmensos arrabaldes, nos estaleiros de Teis ou da Beiramar, no prolongado manto de barrios que a cidade estendía arredor, como unha saia sucia de noiva abandonada. (Forcadela 2005: 76)

El desencanto del personaje se plasma en la visión de la ciudad: Vigo es comparada con lo que fue en el pasado, y el resultado es muy amargo para Barreiro, que se queja de la mala planificación urbanística, que ha posibilitado la construcción de feos edificios y denuncia la corrupción que explica estos hechos. Como ocurría en las novelas protagonizadas por el detective Pepe Carvalho y por el inspector Méndez, el personaje de Forcadela recuerda la ciudad del pasado, aquella en la que se desarrolló su infancia, para encontrar los espacios agradables y acogedores que han desaparecido en la actualidad:

A anarquía dos edificios que mesturaban estilos e formas ata remataren dando unha imaxe futurista pero terrible fíxolle comprender mellor onde estaba. A corrupción sedimentara durante moitos anos nos negocios constructivos e agora o tempo pasáballe a súa factura. Xa case nada ficaba daquela cidade da súa infancia, dos vellos tranvías, das fermosísimas rúas centrais. Todo fora paulatinamente substituído por unha pésima modernidade de materiais

baratos. O esplendor romántico e invernall do grande porto do norte viñera a dar nunha fatídica silueta de cementos húmidos e suxos. (Forcadela 1990: 91-92)

Esta nueva imagen Vigo desagradada al protagonista, que siente que su ciudad, la de la infancia, y por tanto, la de la memoria, ha sido sustituida por otra edificada por motivos económicos, para que se enriquezcan los constructores y los sectores pertenecientes a las clases de poder, que son los únicos que realmente se benefician de ese tipo de negocios.

Toni Barreiro incluso añora tiempos pasados en los que ni siquiera había nacido, pero que supusieron la época de máximo esplendor de la ciudad. En varias ocasiones hace alusión a la calle Policarpo Sanz, que según él era considerada la calle más bonita de España, y que en el momento en el que transcurren las novelas muestra un estado desolador. Forcadela critica el papel que han desempeñado los especuladores inmobiliarios, pues han destruido la belleza de la arquitectura viguesa:

Desceu primeiro o breve tramo de Colón que o separaba do cruce de Policarpo Sanz e logo dirixiuse pola que outrora fora chamada a rúa máis fermosa de España. Aínda moitos dos vellos edificios ficaban en pé, testemuñando unha época de esplendor que fora arruinada coa irrupción da especulación urbana no medio dos anos sesenta. [...] Pero o mesmo centro, outrora concebido como un espacio de luxo, con soberbias construcións feitas polos mellores arquitectos da época, e nas que era posible facer un seguimento específico dos estilos doutros tempos, caíra baixo os intereses dos especuladores, facendo que fermosos edificios, que en calquera outro país terían sido declarados de interese cultural e arquitectónico, coñecesen o golpe demoedor da pá mecánica e a dinamita, deitando por terra o seu volume e as súas liñas posuídas pola harmonía do clásico, deixando o seu lugar a peregrinas construcións concebidas desde a preguiza e a carencia dunha verdadeira profesionalidade dos deseñadores e promotores. (Forcadela 1993: 154-155)

De este modo, y por el desencanto del momento presente, el protagonista se refiere a esa ciudad del pasado que ya solo existe en sus recuerdos. Forcadela está empleando claramente un modelo urbano basado en la memoria que ya habían desarrollado otros autores durante la Transición, como Manuel Vázquez

Montalbán y Francisco González Ledesma, y en el que la nostalgia que sienten los personajes por otras épocas se debe a la desilusión del presente y los cambios urbanísticos que se llevan a cabo. Se trata de la ciudad-memoria que ha estudiado Augé (1998: 113-117) y que en la obra de Forcadela atañe incluso al tiempo anterior al nacimiento del protagonista.

En el caso de Barreiro, este desencanto responde no solo al devenir sociopolítico –causante de las modificaciones en el espacio urbano–, sino también a su propia realidad personal, pues ya ha pasado la mejor etapa de su vida y ahora subsiste con los trabajos esporádicos que realiza para la Xestoría Rodríguez –los cuales no le suponen unos grandes ingresos, lo que le impide mudarse a un piso más grande o iniciar una nueva vida en pareja con Katty España– y reside en una ciudad que cada vez le resulta más monótona.

El hastío que genera la ciudad en el protagonista, además de estar provocado por la propia monotonía, la contaminación y la especulación y la corrupción urbanísticas, viene condicionado también por las obras que se desarrollan en las calles de Vigo y que no parecen tener fin:

O percorrido que seguiu polo centro da cidade foi de cando en vez obstruído polas obras en execución. Cada certo tempo, case sempre coincidindo coa proximidade dalgunhas eleccións, os políticos de quenda ordenaban aparatosas actuacións nas vías públicas. E para o cidadán normal, o diario viandante que debía converter os seus paseos nun ir sorteando os moitos obstáculos que se antepuñan ao seu camiño, sempre estaban rodeadas dun enigmático misterio. Resultaba difícil comprender como unha mesma obra era realizada repetidas veces, como se nunca rematase de facerse ben. No mesmo recanto, en idéntico lugar, cunha frecuencia continuada e rítmica, operábanse exactos cometidos. Un tramo de asfalto que debía ser reparado, unha vez tras outra. Un sumidoiro que, semana tras semana, continuaba obstruído. (Forcadela 2005: 160-161)

Estas obras son molestas para los ciudadanos y contribuyen a hacer más incómoda la urbe. Además, la reiteración de esas reparaciones confirma su ineficacia, por lo que de las palabras del narrador se desprende que puede haber algún negocio oculto. La intencionalidad de estas obras parece estar

relacionada con adquirir una posible ventaja política debido a la cercanía de las elecciones, por lo que se pone de manifiesto que los verdaderos intereses de los regidores municipales son, más que solucionar las deficiencias de la ciudad, perpetuarse en el poder.

Es la crítica que hace Forcadela a través de la ficción a una ciudad que, por su propia experiencia, pero, sobre todo, por la elección de un modelo literario que se caracteriza por su desencanto, configura de ese modo tan negativo.

Por último, también conviene resaltar que en esta ciudad hostil sus calles funcionan según el modelo de ciudad como discurso (Muñoz Carrobles 2014) que empleó con frecuencia Manuel Vázquez Montalbán en su saga carvalhiana. Las principales vías de Vigo son ocupadas por los manifestantes que muestran su oposición a algunas medidas adoptadas por políticos y empresarios y reclaman sus derechos. En esta larga cita se puede contemplar cómo a las personas que protestan en la novela de Forcadela les sucede lo mismo que en *La soledad del manager*, del escritor barcelonés, pues un grupo de hombres armados con bates y cadenas irrumpe en la manifestación de forma violenta para disolver a la muchedumbre:

outra das razóns daquel monumental atasco era unha manifestación que estaba a ter lugar no medio da avenida. Desde lonxe podían oír os seus gritos. Eran consignas contra o paro e os despidos improcedentes. Reclamaban simplemente xustiza. Varios furgóns da policía instaláranse no paseo central, esperando acaso unha orde para intervir e comezar a disolver os concentrados. Todos os axentes mostraban os seus temidos uniformes antidisturbios. Funda azul de combate, con acolchados nos xeonllos e nos cóbados, casco con viseira despregable, fusís de lanzamento de pelotas de goma. Era unha armada certamente temible e, nas varias ocasións en que os viran actuar, non puideran reprimir un grito de repudio.

Estaban xa entrando no tramo descendente da avenida cando aconteceu algo insólito. Unha tropa de individuos enmascarados, que portaba bates de béisbol e cadeas de aceiro, apareceu por unha das rúas adxacentes. En poucos instantes, nun visto e non visto, a multitude concentrada comezou a dispersarse nunha carreira tumultuosa paseo abaixo, deixando atrás, como estandartes caídos no fragor da batalla, as pancartas e bandeiras que levaban. Eran seres

espavorecidos, homes e mulleres de certa idade, traballadores e traballadoras inermes e cansos, que procuraron protexerse na fuxida, na entrada dos grandes almacéns ou perderse polas rúas estremeiras, nunha carreira indignada e temerosa. Os axentes penetraron nos furgóns e fixeron soar as súas sereas, precipitándose despois na mesma dirección, mentres os vehículos se amoreaban á dereita e á esquerda para facilitarlles o paso. O fulgor do sol fíxose máis preciso nese instante, talvez para acrecentar a luminosidade da escena, co seu brillo pálido que reflectía sobre as lousas e os cristais un ardor infernal e demasiado branco. (Forcadela 2005: 85-86)

Como en las obras protagonizadas por Carvalho, la ciudad es un lugar hostil, donde no es segura siquiera una manifestación pacífica. Mientras que Vázquez Montalbán situaba estas escenas en una época mucho más convulsa tanto social como políticamente, Forcadela las desarrolla en pleno siglo XXI, antes incluso del inicio de la crisis económica, por lo que parece obvio que el escritor gallego está adaptando las características del género a otro espacio y a otro tiempo. Se trata, pues, de una convención literaria que Forcadela desarrolla en una ciudad sin tradición en la novela criminal como era Vigo.

Por lo tanto, la urbe aparece según el modelo que desarrollaron los autores de la época del desencanto, por lo que la ciudad es violenta y provoca cierto hastío en el protagonista, que recuerda con nostalgia los edificios y las calles del pasado, ya irrecuperables por la transformación de la urbe.

8. 3. Leo Caldas en paisaje idílico con cadáver al fondo. Domingo Villar

Domingo Villar nació en Vigo en 1971 y es colaborador de programas de radio y de prensa escrita en Madrid, ciudad en la que reside.

Hasta el momento, el autor gallego solo ha publicado dos novelas, ambas de tema criminal y protagonizadas por el inspector Leo Caldas y el agente Rafael Estévez, de la policía. La primera de ellas fue *Ollos de auga* [*Ojos de agua*] (2006), cuyo gran éxito propició la aparición de *A praia dos afogados* [*La playa de los ahogados*] (2009), y desde entonces sus editores y lectores esperan impacientes la tercera novela de la saga, que será titulada *Cruces de pedra* [*Cruces*

de pedra]. Las dos obras que ha publicado hasta ahora fueron editadas simultáneamente en gallego y en español, si bien Villar ha contado la curiosa historia de cómo *Ollos de auga* vio la luz: como ha expresado en encuentros y en jornadas sobre el género criminal, primero redactó el manuscrito original en gallego y lo envió a importantes editoriales como Galaxia y Xerais; sin embargo, como estas no se comprometían a publicarlo en un corto espacio de tiempo, tradujo la novela al español y la entregó a afamadas editoriales, que mostraron su interés en publicarla; fue entonces cuando Galaxia se decidió a incluirla en su colección “Literaria”. *A praia dos afogados* fue escrita a la vez en las dos lenguas, lo que, como Villar afirma, le permite “pulir el texto”. Para el escritor,

Traducir no es cambiar unas palabras por otras, sino bajar al sustrato del texto para descomponerlo y volver a colocar esas piezas en una lengua diferente. Al hacerlo doy con errores que en una lectura simple pasaría por alto. Además, encuentro matices nuevos que voy incorporando a la versión original. (Rivero Grandoso 2011c: 182)

Villar, al contrario que otros autores que consideran que autotraducirse es una experiencia pesada y que no aporta nada nuevo, declara: “nela [la traducción] síntome moi cómodo” (Cid 2009: 92).

Además de estas dos novelas, Villar ha publicado algunos relatos en antologías y en la prensa escrita. Entre ellos, cabe destacar “El último verano de Paula Ris”, publicado en *El País* el 22 de agosto de 2010, en el que el protagonista es un joven Leo Caldas, de tan solo 14 años.

Con estas dos novelas, Domingo Villar ha logrado una gran trascendencia en el género criminal en España, pues ha conseguido galardones como el Premio Sintagma 2007 y el Frei Martín Sarmiento 2008 por *Ollos de auga* y el Losada Diéguez 2010, el Brigada 21 en 2010 y el Frei Martín Sarmiento 2011 por *A praia dos afogados*. Además, las novelas, tanto en español como en gallego, han sido reeditadas en numerosas ocasiones y han sido traducidas al inglés, al

alemán, al italiano, al ruso, al polaco, al sueco, al búlgaro, al holandés y al francés.

El autor gallego ha sido incluido en el grupo de autores actuales que aportan “cierta frescura al género renovando en gran medida el clásico modelo de las generaciones anteriores en nuestro país” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2009: 11). El éxito de las obras de Villar ha contribuido a su adaptación cinematográfica: está programado para octubre de 2015 el estreno en cines de la película *La playa de los ahogados*, dirigida por Gerardo Herrero y con Carmelo Gómez interpretando al inspector Leo Caldas.

Los personajes protagonistas de las novelas de Domingo Villar conforman una extraña pareja, pues Leo Caldas es un inspector gallego, lacónico, algo solitario y un tanto apático, y Rafael Estévez es un agente aragonés que por sus problemas de conducta ha sido trasladado a la comisaría de Vigo. Allí, Estévez demuestra su fuerte carácter, que se acentúa al no comprender la idiosincrasia de los gallegos, que Villar presenta con algunos tópicos, como “la indecisión, la ambigüedad, la costumbre de responder a cualquier pregunta con otra” (Rivero Grandoso 2011a: 112), etc. El agente aparece descrito como una persona corpulenta y bruta, cualidades que dan lugar a numerosos desencuentros que producen conflictos que “vienen ocasionados mayoritariamente por el choque que generan las diferentes costumbres y maneras de actuar propias de cada pueblo” (Rivero Grandoso 2011a: 111-112). Son episodios humorísticos que contrastan con la trascendencia de los crímenes que se cometen, rasgo este, el de la comicidad, que constituye una de las principales características, muy bien lograda, de las novelas de Villar.

Leo Caldas “es un excelente gourmet” (Sánchez Zapatero 2014: 821), rasgo heredado directamente de Pepe Carvalho y de otros investigadores como Mario Conde –del escritor cubano Leonardo Padura– o Salvo Montalbano –del autor siciliano Andrea Camilleri. Aunque en las novelas de Villar no prodigan

los episodios en los que Caldas cocina, como sí ocurría con el personaje de Manuel Vázquez Montalbán, el inspector de policía disfruta de la comida, en especial de los platos típicos de Galicia, pues la presencia de esta “ha de ser interpretada como parte de la intención de Villar de dotar de un «color local» gallego a sus obras” (Sánchez Zapatero 2014: 822).

Vigo y los municipios cercanos son los espacios en los que el autor ambienta las investigaciones de su pareja protagonista, que aparecen representados detalladamente, pues “se describen referentes espaciales susceptibles de ser recorridos de forma análoga en la vida real por cualquier lector” (Sánchez Zapatero 2014: 819). El interés que han despertado las novelas de Domingo Villar ha posibilitado que el Concello de Vigo organice visitas turísticas para mostrar los escenarios en los que se ambientan las obras de este escritor, bajo el nombre de “Vigo literario”, proyecto en el que también hay otras rutas para conocer los espacios de otros autores literarios, tanto gallegos como extranjeros¹⁵⁶.

8. 3. 1. Vigo, ciudad deseada

El rasgo más característico de Vigo en las novelas protagonizadas por Leo Caldas es que la ciudad aparece de forma muy distinta a los modelos urbanos que se acostumbran a ver en las obras pertenecientes al género criminal. Si las ciudades suelen aparecer, generalmente, como espacios hostiles, en los que la violencia desempeña un papel fundamental y son resaltados los aspectos negativos, Villar suaviza los elementos que pueden resultar más incómodos o molestos para los habitantes de Vigo.

De este modo, si Forcadela empleaba un modelo urbano eminentemente violento, deudor de un tipo de ciudad procedente de algunas novelas estadounidenses del llamado *hard-boiled*, Villar representa la elección de otro

¹⁵⁶ En la página web sobre turismo del Concello de Vigo se ofrece más información: <http://www.turismodevigo.org/es/vigo-literario>

paradigma en el que la urbe, lejos de ser retratada como un espacio peligroso y lúgubre, aparece como un lugar en el que los protagonistas pueden disfrutar, y en no pocas ocasiones la ciudad está idealizada, sobre todo los paisajes naturales.

La relación entre Leo Caldas y Vigo es muy distinta a la que tenía Toni Barreiro, pues el inspector sí que disfruta de la ciudad y pasea por sus calles, especialmente por las zonas céntricas, junto al mar, como la calle Real o el casco viejo, donde destaca la belleza de los antiguos edificios que siguen manteniendo su hermosura. También acude con frecuencia al bar Elixio¹⁵⁷, en el que aprovecha para reflexionar sobre los casos que investiga, descansar tras un día de trabajo o simplemente tomar un vino y algunos platos caseros.

El ambiente del Elixio es bien diferente al que refleja Forcadela en el bar Teide, pues la taberna a la que va Caldas es más selecta, con una oferta gastronómica mucho más elaborada y regentada por su amigo Carlos, y con un pasado cultural importante. Posiblemente, la principal diferencia entre los bares a los que acuden los protagonistas está relacionada con la clase social a la que pertenecen los personajes y a los ambientes en los que se mueven, pues mientras Barreiro vive con estrecheces económicas, Caldas tiene una cierta tranquilidad en ese aspecto, pues es funcionario y recibe una mensualidad fija.

El resto de personajes también parece sentirse a gusto en la ciudad, salvo Estévez, por cuestiones de adaptación a Galicia. Los demás disfrutan de las calles de Vigo, de la familiaridad de sus locales y de un ambiente que se configura como acogedor: “Logo percorreu a rúa do Príncipe entre o cheiro das castañas asadas e as melodías dos músicos da rúa” (Villar 2009: 303).

Villar aprovecha puntos emblemáticos de Vigo para desarrollar la acción. El monte del Castro, por ejemplo, es el lugar donde, en *Ollos de auga*, Dimas

¹⁵⁷ El bar existía en Vigo en la realidad. Tras la publicación de las novelas de Domingo Villar, el local adquirió cierta fama, por lo que a partir de entonces introdujo en la carta los chocos “Leo Caldas”, en homenaje al personaje. Sin embargo, su dueño, Carlos Álvarez, se jubiló en 2015, por lo que la emblemática taberna permanecerá cerrada (Fuente 2015).

Zuriaga –famoso doctor y hombre de la alta sociedad viguesa que dirige la Fundación Zuriaga– debe entregar el dinero del chantaje que le hacen para que su relación con Lois Reigosa no salga a la luz. Ese monte es también el lugar en el que se encuentra esa Fundación, por lo que los protagonistas deben acudir allí para interrogar a los trabajadores por el uso del formol –sustancia con la que asesinaron de manera cruel a Reigosa–, lo que permite introducir una breve nota histórica del lugar y resaltar su importancia turística:

A panorámica que o Castro amosaba da cidade e da súa ría era visita obrigada para os turistas, aos que os guías contaban lendas de combates navais e tesouros afundidos. No século I a.C., as tribos celtas establecéranse naquel monte aproveitando a capacidade defensiva que lle confería o fragoso desnivel. Non comprenderían os celtas que naquelas ladeiras abruptas se puidese construír unha cidade. Moitos séculos despois, os novos poboadores seguían sen comprendelo. (Villar 2006: 129)

Es sobre todo el paisaje natural lo que el narrador y los personajes ensalzan más, con descripciones que contribuyen a idealizar el espacio: “linguas de terra verde daban paso a rías de cor cambiante protexidas dos embates do Océano Atlántico por illas perfiladas de area branca” (Villar 2006: 22). En este sentido, el personaje de Estévez es “un recurso que inteligentemente utiliza Villar para mostrar Galicia como algo nuevo a los ojos del lector. Por medio del agente aragonés se presenta la belleza del paisaje gallego, pues Estévez visita por primera vez esos lugares” (Rivero Grandoso 2011a: 111). El propio Villar reconoce que “Estévez me permite mostrar mi tierra al lector desde el punto de vista de un recién llegado” (Rivero Grandoso 2011c: 181).

El personaje de Rafael Estévez le sirve de recurso al autor para presentar la reacción de un visitante que ve por primera vez un determinado paisaje, lo que contribuye a aumentar la percepción de la belleza de la zona. Los personajes gallegos, ya acostumbrados a contemplar esos parajes, no muestran el mismo entusiasmo. Un claro ejemplo aparece en *Ollos de auga*, cuando los

agentes, ante las vistas que pueden admirar desde la torre de la isla de Toralla – donde encuentran el cadáver de Lois Reigosa, caso que investiga la pareja protagonista–, muestran dos actitudes opuestas:

A perspectiva que se admiraba era abraiante: as illas Cíes dominaban a fronte, á esquerda estendíase a costa dunha beira da ría, e á dereita a da outra, a península do Morrazo, que entraba no mar como unha gárgola pétrea. Rafael Estévez arrimouse inmediatamente ao miradoiro para contemplar mellor o panorama. Caldas, non. (Villar 2006: 26)

Mientras para Estévez es la primera vez que disfruta de esas vistas, que le resultan admirables, para Caldas no suponen ninguna novedad, por lo que ese paisaje privilegiado ya se ha convertido en una imagen rutinaria para el inspector. Es lo mismo que sucede en *A praia dos afogados* cuando desde la cima del promontorio contemplan la belleza paisajística del lugar, con el Monte Lourido y Praia América, la playa de la Ladeira bajo los montes de la sierra de Groba y, al fondo, las islas Cíes, la isla de Ons y las Estelas.

El agente aragonés disfruta del paisaje que puede contemplar desde las laderas de la ciudad, donde puede vislumbrar la costa y el mar: “A néboa retrocedera descubriendo por completo a boca da ría e as illas Cíes” (Villar 2009: 388). Estévez no está acostumbrado al Atlántico, ya que, aunque sea de Aragón, las playas que conoce son las del Mediterráneo. Por eso, en la playa de Lapamán compara el paisaje con los lugares que había visitado antes de llegar a Galicia y se sorprende: “acostumado ao invariábel Mediterráneo, sorprendíalle a cantidade de praia que descubrira o refluxo da marea” (Villar 2006: 100).

En esa misma playa, Villar, a través del personaje de Estévez, diviniza el espacio, por lo que la idealización se presenta en grado extremo: allí el agente, contemplando el espacio, exclama “isto é o paraíso” (Villar 2006: 100). No obstante, en una escena cómica, al aragonés le pica una faneca brava, lo que supone la causa de nuevos episodios humorísticos que se desarrollarán posteriormente.

Rafael Estévez, a pesar de mostrarse asombrado ante estos paisajes, no se acostumbra a algunos aspectos de la vida en Galicia:

O axente aceptara sen especial desagrado traballar en Vigo, aínda que había varias cousas as que lle estaba a custar un pouco máis tempo do previsto acostumarse. Unha era o impredecíbel do clima, en variación constante, outra a continua pendente das rúas da cidade, a terceira era a ambigüidade. (Villar 2006: 16)

Además de la ambigüedad de los gallegos, destaca la inestabilidad del clima y las cuestas que caracterizan Vigo. En cuanto al clima, son una constante en las obras de Villar las variaciones del tiempo atmosférico que dejan perplejo al agente, como se puede constatar en *Ollos de auga*: la novela, situada en el mes de mayo, comienza con lluvia y frío –hecho que resulta crucial en la novela, pues el asesino de Lois Reigosa aprovechó esta situación para salir de la isla de Toralla, tras cometer el crimen, sin que el guardia de seguridad se percatase de su identidad–, pero pronto varía hasta llegar a un calor que por momentos resulta sofocante, y al final regresa la lluvia y el frío invernal. En *A praia dos afogados* también se muestran los caprichosos cambios de tiempo y cómo Estévez los maldice, sin que Caldas pueda darle una explicación porque los vigueses tampoco entienden la peculiar meteorología de Vigo:

Estévez camiñaba pegado á parede para protexerse da auga. A súa gabardina pendía dun colgadoiro na comisaría. Preguntábase en voz alta como podían os galegos entender que en poucas horas unha mañá primaveral se transformase en inverno, e botaba un xuramento cando algunha pinga se coaba entre as cornixas e facía branco na súa cabeza.

Ao seu lado, o inspector avanzaba en silencio, sen confesarlle que se limitaban a convivir co clima sen tratar de comprendelo. (Villar 2009: 43)

En cuanto a las cuestas de Vigo, estas fatigan al agente, que no se habitúa a las subidas y bajadas de las calles¹⁵⁸. En ese sentido, como las mostraba Forcadela, las pendientes de la ciudad simbolizan el duro trabajo de los investigadores durante los casos que intentan resolver, ya que el esfuerzo que produce subir las calles representa la ardua labor que desarrollan los agentes para capturar a los asesinos.

Pero, a pesar del clima y de las empinadas calles, Vigo es una ciudad en la que los personajes disfrutan y donde los turistas que arriban al muelle de trasatlánticos pasean por la calle Cánovas del Castillo, van a los puestos de las ostreras del mercado de A Pedra o a las tiendas del centro comercial. La urbe es descrita como un espacio ideal para pasear y para salir con los amigos y la familia. Además, el paisaje que rodea a la ciudad aparece representado de forma idealizada, ya que la naturaleza es ensalzada por el narrador y los personajes.

Una de las razones de la imagen mitificada de Vigo que Villar crea en sus obras está en la añoranza que el autor siente por su ciudad natal, ya que desde hace muchos años vive en Madrid. Para el autor gallego, escribir sobre Vigo –y, además, en lengua gallega, idioma que prácticamente no puede emplear en Madrid porque sus ámbitos laboral y familiar se desenvuelven en español– supone regresar a través de la ficción a Galicia, por lo que la visión que ofrece desde la distancia está idealizada. Esta ciudad construida a partir de la nostalgia la explica Villar así:

Yo ambiente mis novelas en Galicia, pero escribo desde Madrid. Sufro la legendaria morriña tan común entre mis paisanos –«niebla del alma» la llamó Cunqueiro– y la escritura es el modo que yo he encontrado de aliviarla, de estar casi a diario en casa a pesar de estar físicamente a muchos kilómetros de distancia. Delante del ordenador vuelvo a Galicia, a los escenarios en los que pasé mi niñez y mi juventud, a los paisajes que abandoné hace tiempo pero que

¹⁵⁸ En la poesía también se ha reflejado la orografía de Vigo, como se puede apreciar en la obra de Fran Alonso. Un sugerente estudio al respecto es el de Mejía Ruiz (2010b).

mantengo idealizados. Cuando la memoria se empeña en mentirnos cuando recordamos aquello por lo que sentimos afecto, el Vigo de mis novelas no está representado como realmente es, sino como la memoria me dicta. Con un ejemplo se explica mejor: los que somos de ciudad con mar, los que vivimos todo el año en un lugar de veraneo, nos pasamos los meses de agosto de nuestra adolescencia enamorados de alguna veraneante. El resto del año lo dedicábamos a fantasear con su recuerdo y a suspirar por su vuelta. Siempre sucedía que, el verano siguiente, cuando la chica regresaba, comprobábamos que, aunque no estuviese mal, no llegaba a la suela del zapato a la que había convivido con nosotros, en nuestras fantasías, durante el invierno. Pues algo similar me sucede todavía, y al igual que las veraneantes de mi adolescencia, el Vigo imaginado en el que sitúo a mis personajes está deformado por la nostalgia y el cariño, y es distinto al real. Si me apuran, diría que es mejor. (Villar 2010: 63-64)

El propio Villar ha manifestado en ocasiones que el empleo del género le permite profundizar en otros aspectos más allá de la trama de investigación, como las relaciones y la comunicación entre las personas o el paisaje y las costumbres de Galicia: “Por fuera, mi obra es una novela policíaca y por dentro un canto de amor a una tierra” (Baena 2010).

8. 3. 2. Voces críticas en la ciudad

A pesar de que la idealización de la ciudad y de su entorno resulta la principal característica del espacio que configura en sus novelas Domingo Villar, también aparecen en sus obras voces críticas que destacan los inconvenientes de la vida en la urbe.

Son los personajes de mayor edad los que muestran su desencanto ante los cambios en la ciudad y ante las decisiones políticas que afectan al paisaje natural, lo que hace posible que pueda “detectarse un halo de nostalgia hacia otras culturas y formas de vivir identificadas con el pasado” (Sánchez Zapatero 2014: 821).

El padre del inspector Leo Caldas es el principal representante en las novelas de este sector crítico con la ciudad. A pesar de haber vivido en Vigo muchos años y al contrario de la actitud que muestran Caldas –que disfruta

paseando por las calles– y Estévez –maravillado por el paisaje–, el padre de Caldas se encarga de señalar los aspectos negativos de Vigo, que es comparada con la aldea en una clara reelaboración del tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea. Así, por ejemplo, achaca la mala imagen que le parece que tiene Leo Caldas a los inconvenientes que cualquier ciudad moderna puede provocar a sus habitantes: “atopara ao seu fillo algo abatido, e o seu diagnóstico atribuía aquel estado lánguido ás presas, o ruído e o fume tóxico dos coches” (Villar 2006: 158).

El padre del protagonista vive ahora en un pueblo, en el medio rural, donde se dedica a cuidar las viñas y a preparar vino, aspecto que se desarrolla en los primeros capítulos de *A praia dos afogados*. Su animadversión por la ciudad es tal que cuando se ve obligado a desplazarse a ella, solo por causa de fuerza mayor, intenta volver lo antes posible a la aldea, como el propio personaje explicita en *Ollos de auga*: “rematei pola mañá todo o que vin facer. Xa sabes que canto menos tempo permaneza nesta vila, mellor” (Villar 2006: 160).

Este personaje es especialmente crítico con esas pequeñas hostilidades urbanas que complican la vida de los ciudadanos, como las obras, los problemas de tráfico o la contaminación. El padre de Caldas expresa el desagrado que generan las incomodidades de Vigo y manifiesta su desconcierto por la gente que decide vivir allí, a pesar de que él pasó una parte importante de su vida en la ciudad:

Deixaron a estación do ferrocarril á esquerda e continuaron ascendendo en caravana cara ao ben chamado Calvario. Tiveron que esquivar os valados de varias gaviás que xa formaban parte de paisaxe cotiá da cidade. O pai do inspector pasmábase vendo os viandantes sortear obstáculos polas beirarrúas, suando baixo o incisivo sol da tarde.

—Un día vasme ter que explicar que raio toma toda esa xente para poder seguir vivindo aquí, Leo. (Villar 2006: 160-161)

Además de estas voces discrepantes, el narrador también efectúa alguna crítica a la ciudad, orientada principalmente al urbanismo que se ha desarrollado en Vigo en las últimas décadas. Villar se refiere en varias ocasiones al “feísmo” que ha caracterizado al proceso de construcción sin tregua que se inició en la década de 1960 y que ha contribuido a incrustar en el paisaje urbano edificios de una estética más que discutible, en muchos casos. En este sentido, el narrador critica la aparición de centros comerciales que tapan la visión del mar y el personaje de Leo Caldas teme que parajes naturales tan bellos como la playa de Lapamán puedan sufrir la especulación urbanística.

El protagonista ya ha visto cómo algunos rincones paradisiacos de su ciudad han sido invadidos por la fiebre inmobiliaria, que ha destrozado hermosos paisajes a cambio de los beneficios producidos por la construcción y venta de inmuebles. El ejemplo más ilustrativo aparece en las primeras páginas de *Ollos de auga*, cuando los dos policías circulan en coche por la avenida junto al mar que les permite contemplar la belleza de la costa: tras dejar atrás la playa de Samil, encaran la isla de Toralla, su destino. El narrador la describe brevemente y lamenta la destrucción del espacio natural:

Toralla era unha illa pequena. Unhas poucas mansións, praias e natureza en menos de vinte hectáreas fronte á zona residencial máis exclusiva da ría. Así e todo, o máis peculiar daquel pequeno paraíso era que, durante os anos de esplendor do feísmo urbanístico, se construíra nela unha torre de vinte plantas estragando a orixinaria harmonía que a illa conservara até entón. (Villar 2006: 24)

Por lo tanto, aunque en la ciudad que configura Domingo Villar en sus novelas predomina la idealización, también surgen voces críticas que denuncian las incomodidades que se pueden producir en una urbe y, sobre todo, la especulación urbanística que empobrece la riqueza arquitectónica de Vigo y deteriora los privilegiados paisajes naturales que se pueden contemplar en la zona.

De todos modos, en la representación de Vigo que se aprecia en la obra de Villar predomina la mitificación del espacio, por lo que estos inconvenientes de la vida urbana o la destrucción del paisaje no consiguen restar valor a la belleza de la ciudad y a las ventajas de vivir en ella. Estas críticas pueden ser comprendidas como advertencias sobre los riesgos que corre la ciudad de perder un importante patrimonio arquitectónico y paisajístico si la especulación inmobiliaria continúa destruyendo espacios –tanto ya construidos como naturales– para erigir nuevos inmuebles.

8. 3. 3. La construcción de Vigo como espacio criminal

Si la idealización de la ciudad es la principal característica de la configuración espacial en las novelas de Domingo Villar, debemos cuestionarnos cómo se combina la exaltación de la urbe con un género como el criminal, que se define fundamentalmente por presentar la ciudad como un lugar hostil, en el que las calles y los espacios aparecen descritos generalmente de manera negativa y se alude a la violencia que en ellos se ejerce.

No obstante, en las obras protagonizadas por Leo Caldas la imagen de Vigo dista mucho de la que se suele emplear en la novela criminal, pues no es peligrosa ni destaca por los altercados violentos que se suceden en ella. En este sentido, la ciudad que configura Villar se opone totalmente a la que había empleado Forcadela: en la urbe donde vive y trabaja Leo Caldas no se producen tiroteos, ni persecuciones a toda velocidad por sus calles.

Aunque en las novelas de Villar se investiga un crimen, este suceso no desvirtúa la tranquilidad de la ciudad ni la conforma como un espacio peligroso: el asesinato que se descubre al inicio de las obras y que constituye el hilo narrativo de estas es un hecho aislado, que no supone una preocupación para los vigueses. Además, como es frecuente en el género, el culpable es identificado y detenido, para que comiencen a funcionar los mecanismos de la justicia. De este modo, como en las novelas clásicas, el protagonista aparece

como “una figura literaria que devuelve el orden social truncado por el crimen, pues sabe leer los indicios que el narrador ha diseminado para acabar nominando al criminal, que de una forma u otra pagara su culpa” (Rodrigues-Moura 2010: 11).

Hay que tener en cuenta también que, como en el caso de la saga de Alicia Giménez Bartlett, las novelas de Villar están protagonizadas por un policía, por lo que los personajes defienden el discurso oficial. Por ello, las ciudades no pueden aparecer como lugares peligrosos, ya que esto denunciaría la ineficacia del propio cuerpo policial. Se trata, por lo tanto, de una forma más conservadora, ya que legitima el discurso oficial, frente a los autores de novela criminal de la Transición, que configuraban textos contraculturales.

Sobresale que de entre los lugares a los que acude la pareja protagonista a realizar las pesquisas de un caso no aparezcan los barrios bajos o la zona del lumpen: la ciudad de Vigo que configura Villar no cuenta con estos espacios, o al menos, de momento sus historias no se han desarrollado allí. Parece lógico, por otro lado, que en esta urbe idealizada no haya barrios especialmente marginales, pues Vigo tampoco tiene un tamaño tal como para generar zonas especialmente degradadas o peligrosas. La novela criminal que desarrolla el autor gallego prescinde de estos ámbitos, que, como revela la buena aceptación de su obra tanto por la crítica como por el público, no parecen ser espacios de uso obligado en el género.

Leo Caldas es inspector de policía, pero las novelas que protagoniza no pueden ser consideradas, al menos no de forma ortodoxa, como de tipo procedimental, al contrario de lo que sucedía en las obras de Giménez Bartlett. Domingo Villar no se detiene tanto en la minuciosidad de la descripción del trabajo policial como en los sentimientos de los personajes y las relaciones que establece Leo Caldas. De hecho, mientras en las novelas protagonizadas por Petra Delicado es frecuente la aparición de un gran número de agentes, que trabajan en distintos departamentos, en las de Villar apenas se narra el trabajo

de, además de la pareja protagonista, la científica Clara Barcia, el forense Guzmán Barrio y el comisario Soto. Son estos los únicos miembros de la comisaría que tienen cierta relevancia en las obras, lo que ilustra que el interés del escritor gallego no se halla en la novela procedimental.

La comisaría es uno de los espacios recurrentes de las novelas que protagoniza Caldas, pues es el lugar de trabajo, donde se reúnen los policías. No obstante, este edificio no aparece especialmente marcado, pues donde verdaderamente se desarrolla la labor de los agentes –como también sucedía con detectives como Lònia Guiu y Toni Barreiro– es en la calle: Caldas y Estévez andan y conducen por la ciudad para buscar testigos, encontrar información, interrogar a sospechosos, etc.

Otro lugar que aparece con frecuencia en las novelas es el estudio donde se emite *Patrulla nas ondas*, el programa de radio de Onda Vigo con el que colabora el inspector Leo Caldas para escuchar los problemas de los ciudadanos y mostrar una imagen amable y cercana de la policía. Se trata de un programa en el que los oyentes llaman para comentarle al protagonista sucesos que les preocupan o que les causan molestias, pero estos suelen escapar casi siempre de las competencias del inspector, ya que la mayoría de las quejas entran dentro del ámbito de actuación de la Policía Local.

Al inspector no le agrada mucho el programa, pues no soporta al presentador, Santiago Losada, que introduce al protagonista ante la audiencia como si se refiriese a un boxeador que entra en un *ring* e inserta música durante las pausas que hace Caldas para reflexionar y contestar a los oyentes. Además, y aunque la emisora de radio tiene supuestamente un alcance limitado, la mayoría de sus conocidos y de las personas con las que tiene que tratar durante las investigaciones han escuchado su programa. Este hecho molesta a Caldas, que comprueba con resignación que es reconocido no por su buen quehacer como inspector de policía, sino por la imagen que se proyecta de él en sus colaboraciones en la radio. En este sentido, Villar, que, como su personaje,

participa en programas radiofónicos, introduce su experiencia en los medios de comunicación para mostrar la visión distorsionada que se genera desde estos, pues los oyentes solo perciben una faceta concreta de la persona a la que escuchan y a partir de esa se forman una concepción sesgada del comunicador que no se corresponde con la realidad.

Por ello, y a pesar de las vistas que desde el estudio de la emisora tiene de la Alameda –donde admira la cotidianidad del parque, en el que las madres conversan a la sombra mientras los niños corretean y persiguen a las palomas–, este aparece como un espacio un tanto incómodo para el protagonista, debido al personaje de Santiago Losada y a la inexplicable fama que le crea el programa.

En *Ollos de auga*, son dos los principales ambientes en los que se desarrolla la investigación del asesinato de Lois Reigosa: los bares y clubes nocturnos y los centros hospitalarios. Mientras que los primeros están relacionados con la profesión de Reigosa y su modo de vida, los hospitales están vinculados con el arma del crimen –el formaldehído que le inyectan en sus genitales– y con el asesino.

La víctima era saxofonista y solía tocar con dos compañeros en el Grial –Iria Ledo y Arthur O’Neal–, un local de la calle Gamboa –que Villar sitúa en el número 5– en el que se celebran conciertos. Los policías visitan el lugar para interrogar a los otros músicos y conocer el ámbito en el que se desenvolvía Reigosa. Iria y Arthur le informan del pub en la calle Areal a la que solía ir el saxofonista cuando acababa el concierto en el Grial: es el Idílico, un bar de ambiente de música estridente que contrasta con el jazz que suena en el Grial.

En el Idílico trabaja como *disc-jockey* Orestes Rial, que conocía a Lois Reigosa y que se convierte en la segunda víctima de la novela tras ser asesinado de un tiro en la nuca. Orestes chantajeaba a Dimas Zuriaga por su relación homosexual con Reigosa, razón por la que matan al joven pinchadiscos.

El Idílico es descrito como un bar moderno que desagrade a Caldas por el tipo de música que suena. El protagonista, que disfruta con los conciertos del

Grial –adonde ya había acudido antes del crimen de Reigosa, y adonde vuelve tras resolver el caso–, cree que el saxofonista, que era una persona culta y poseía una gran sensibilidad musical, solo acudía al Idílico para encontrar ligues de una noche. Allí tiene lugar un cómico episodio protagonizado, como es recurrente en las novelas de Villar, por el agente Rafael Estévez: tras la picadura de la faneca brava, el aragonés se descalza en el bar de ambiente para aliviarse el dolor, lo que provoca que algunos de los clientes del bar se acerquen a él para intentar seducirlo; Estévez destroza la nariz de uno de los hombres que le acarició el pie y empuña la pistola para alejar a los clientes, por los que se siente amenazado dada la preferencia sexual de estos. La anécdota no termina ahí, sino que provoca las quejas de colectivos de homosexuales, que llaman al programa de radio donde colabora Caldas para criticar la actitud homófoba de un agente de la policía y, a la misma vez, alabar la actuación del inspector, que es tratado como un héroe de la comunidad gay, lo que da lugar a malentendidos sobre las preferencias sexuales de Caldas.

Por otro lado, destacan en esta novela los centros hospitalarios, ya que los agentes investigan los ámbitos en los que el asesino pudo tener acceso al formol con el que mataron a Lois Reigosa. Caldas y Estévez visitan la empresa que distribuye el compuesto y también los hospitales de la ciudad que lo utilizan para encontrar al culpable. Estos recintos tampoco aparecen significados de manera especial, sino que sirven como escenarios en los que los policías pueden indagar sobre los posibles sospechosos y sobre la identidad del asesino.

En *A praia dos afogados*, los ambientes que se desarrollan se alejan un poco del espacio urbano para centrarse en las actividades de algunas aldeas cercanas. En el comienzo de la novela, Leo Caldas está con su padre en la casa de este, motivo que aprovecha Domingo Villar para presentar ese mundo rural relacionado con las viñas y la producción de vino.

El crimen que deben investigar, tras la aparición del cadáver de un marinero ahogado en el mar con las manos atadas, traslada a los investigadores al pueblo de Panxón, de tradición pesquera. La cultura del mar y la actividad de la pesca tienen un gran protagonismo en esta novela, en la que se describen con minuciosidad el ambiente de una aldea marinera, el oficio de los pescadores y de los mariscadores y la venta de las capturas en las subastas que se celebran en la lonja. Además, el escritor incorpora las supersticiones relacionadas con la muerte de marineros y la aparición de fantasmas para ilustrar este mundo de *meigas* y *conxuros* que forma parte de la cultura gallega, como el propio Villar afirma: “los gallegos somos los vivos y nuestros muertos. Estamos juntos. Unas veces cada uno en su lugar, otras revueltos” (Rivero Grandoso 2011c: 181).

La figura de Estévez, nuevamente, sirve como recurso a través del cual presentar al lector las costumbres típicas de Galicia, en este caso las de un pueblo costero. La curiosidad del aragonés permite a otros personajes explicar cuestiones como el modo en el que se realizan las subastas en la lonja o los amuletos que los marineros utilizan para protegerse de los *meigallos*.

Los lugares en los que se producen los crímenes no logran tampoco configurar la ciudad como un espacio hostil, pues, aunque sí que transgreden la tranquilidad de esos lugares, son sucesos aislados que finalizan con la detención del culpable, hecho que posibilita que se restaure el orden establecido que se había subvertido con el asesinato, una de las características que Villar retoma de la novela policíaca clásica, tal y como la define Colmeiro (1994: 53-72).

La casa es el espacio más utilizado en las novelas de Villar como escenario del crimen. En *Ollos de auga*, Lois Reigosa muere en su piso de la torre de la isla de Toralla y el *disc-jockey* Orestes Rial en su apartamento de la avenida de las Camelias, donde es asesinado de un disparo por la espalda cuando estaba en el cuarto de baño. También en *A praia dos afogados* los policías descubren un crimen que sucedió en Panxón trece años antes y que tiene relación con el

asesinato de Xusto Castelo: Rebeca Neira fue asesinada en su propia casa porque no consintió tener relaciones sexuales con el hombre que, furioso por este hecho, la mató.

La casa, como sucede en la obra de prácticamente todos los autores que hemos estudiado, aparece como un lugar en el que se producen hechos violentos, donde “el crimen profanará ese templo” (Martín Cerezo 2009: 25) que es la vivienda¹⁵⁹. El uso de la casa de la víctima permite al asesino evitar la presencia de testigos –pues el crimen no sucede en un espacio abierto– y huir de ella sin generar sospechas.

En *A praia dos afogados*, Domingo Villar utiliza un lugar más original para situar el escenario del crimen, pues el cadáver de Xusto Castelo aparece en el mar, en la orilla de la playa. La víctima tiene las manos atadas con una brida y ha sido golpeada en la cabeza, por lo que, aunque en un primer momento el caso se contempla como un accidente o un suicidio, pronto comprueban que se trata de un asesinato.

El mar no suele ser un espacio frecuente en la novela criminal, que prefiere las calles y los ambientes suburbanos para desarrollar los conflictos que desembocan en el asesinato. Por ello, en el siguiente epígrafe ahondaremos en la representación del mar en la obra de Villar.

Los crímenes contrastan en cierta medida con el entorno en el que se producen, ya que ese espacio idílico queda salpicado por la crueldad con la que se cometen los asesinatos. Destaca, en este sentido, la espeluznante muerte de Lois Reigosa, cuyos genitales son abrasados en formol y ofrecen una imagen muy desagradable: “Certamente, as tumefaccións que vira até entón adoitaban producir inchazóns. Se aquilo era un sexo inchado, non imaxinaba o tamaño orixinario do pene de Reigosa. Recordáballe a casca baleira dun percebe

¹⁵⁹ La casa es uno de los principales espacios de muerte en el género criminal. Esta característica también parece cumplirse en la novela criminal gallega, pues Mejía Ruiz (2015) señala la relevancia de la casa en *Dime algo sucio*, de Diego Ameixeiras.

pequeno: oscura e engurrada” (Villar 2006: 34). El asesinato y el descubrimiento del cadáver se producen en la torre de la isla de Toralla, desde donde Estévez admira las vistas y la belleza del paisaje gallego. Por lo tanto, esa postal idílica queda empañada por el crimen.

También la playa de Panxón, donde encuentran el cadáver de Xusto Castelo, es descrita como un lugar apacible, propicio para disfrutar de la arena y el mar. Sin embargo, la imagen de la víctima, cuyo cuerpo estaba muy frío y echaba espuma por la boca y la nariz, distorsiona la belleza y la tranquilidad de la playa.

De todos modos, a pesar de estos elementos que interfieren en la hermosura del paisaje, la percepción que tienen los personajes de la naturaleza sigue siendo claramente idealizadora, por lo que los crímenes no restan belleza a las vistas de las que Caldas y, especialmente, Estévez disfrutaban.

En definitiva, los espacios criminales que desarrolla el autor gallego se caracterizan por distanciarse de la sordidez que se acostumbra en el género. La idealización de la ciudad posibilita que esta no sea concebida como hostil, sino que en ella suceden algunos episodios violentos, puntuales y nada alarmantes, que rompen momentáneamente la calma de Vigo, pero que no logran convertir esta ciudad en un lugar peligroso para sus habitantes, ni tampoco para sus turistas.

8. 3. 4. La ambigüedad del mar

El mar, como ya hemos señalado, no es un espacio que aparezca con frecuencia en la novela criminal. En *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán, el cadáver cuya identidad debe investigar Pepe Carvalho surge del mar, en una playa barcelonesa, en una de las pocas apariciones del mar en la novela criminal de la década de 1970. Resina se refiere a esta novela y considera el mar como la “antítesis de la ciudad” (1997: 159), aunque debemos matizar esta afirmación. Por un lado, el mar se opone a la ciudad en tanto que no es un lugar en el que se

pueda edificar y, por tanto, vivir, por lo que no es habitable –salvo en barcos, como los amigos de Lònïa Guiu en *Antípodes*. No obstante, por otro lado, todas las urbes que estudiamos en este trabajo han convivido tradicionalmente con el mar y este ha servido –y lo sigue haciendo en la actualidad– como el espacio en el que se desarrollan importantes actividades económicas y que en algunos casos suponen el principal medio de ingresos de la ciudad. Es por ello por lo que no pocas urbes serían irreconocibles sin la presencia del mar y sin las actividades socioeconómicas que están vinculadas a este.

De los autores cuyas sagas hemos analizado hasta ahora, pocos son los que dan un uso relevante al mar. Vázquez Montalbán, salvo el episodio del inicio de *Tatuaje*, utiliza muy poco la costa de Barcelona: solo el barco en el que viaja Ginés Larios, el asesino de *La Rosa de Alejandría*, y el submarino en el que se escondían miembros del COI en *Sabotaje olímpico*. Es, por tanto, muy poco bagaje para una saga compuesta por tantos títulos.

Sí que emplea con mayor insistencia el mar en sus obras Maria Antònia Oliver, sobre todo en *Antípodes*, novela que se desarrolla mayoritariamente entre Australia y Mallorca. Parece que las islas están mucho más vinculadas al mar que Barcelona, en la que también aparece este lugar en ocasiones, pero suele estar vinculado al recuerdo que la protagonista, Lònïa Guiu, tiene de Mallorca, su isla natal.

En las novelas de González Ledesma tampoco desempeña un papel relevante el mar, salvo en *Crónica sentimental en rojo*, que, como en *Tatuaje*, el cadáver cuya muerte debe investigar el inspector Méndez es hallado en una playa. En este caso, la particularidad del cuerpo no es un tatuaje, sino que se trata de una joven muchacha a la que le han cortado un pecho. En *No hay que morir dos veces*, el inspector consigue desbaratar un atentado terrorista en un crucero.

En las sagas que hemos analizado ambientadas en Bilbao, el mar ocupa un papel marginal, prácticamente inexistente. Es la ría de Bilbao la que lo

sustituye, también en contadas ocasiones, en las novelas de estos autores, como por ejemplo en la primera víctima de *Pájaros sin alas*, cuyo caso investiga Mikel Goikoetxea, el detective creado por José Javier Abasolo.

En las novelas situadas en Vigo de Manuel Forcadela sí que aparece con mayor asiduidad el mar, tanto como espacio propicio para la confidencia y el escarceo amoroso –como la playa de Samil, donde Toni Barreiro se besaba con Patricia Taberneiro en *Sangue sobre a neve*– como también hostil, donde se cometen crímenes –pues en el aparcamiento de esa misma playa eran tiroteados Edelmiro Fontenla y Verónica Salgueiro, en *Fóra de xogo*.

Pero posiblemente sea Domingo Villar, de los autores analizados hasta ahora, el que más desarrolla el mar como espacio en el género criminal. Como ya se ha comentado, en *Ollos de auga* el asesinato de Lois Reigosa se lleva a cabo en la isla de Toralla. En esa misma novela, los dos agentes acuden a la playa de Lapamán, tras haber asistido al entierro de la víctima. La visita a este lugar supone el retorno de Caldas a uno de los paisajes que recuerda de su infancia y la belleza de la playa impresiona al agente aragonés, que se refiere a ella alabándola de manera hiperbólica. Esta visión paradisíaca que configura Villar queda levemente empañada por la picadura de la faneca brava que sufre Estévez, un episodio cómico que busca la complicidad del lector.

Pero es sin duda la novela *A praia dos afogados* la que más incide en el mar como espacio literario, pues es el gran protagonista de la obra, que ya desde el título remite a la costa. El argumento, basado en la aparición de un cadáver en la playa de Panxón, posibilita que Villar profundice en las costumbres y tradiciones de un pueblo con gran cultura pesquera.

El punto de partida de la investigación es la playa de Panxón, que aparece descrita de un modo casi costumbrista:

Na praia, dúas mulleres paseaban pola beira do mar cos pantalóns remangados e os zapatos na man. Máis aló, preto da rampla, o mozo da cadeira de rodas lanzaba a pelota vermella ao seu can labrador. Ao outro lado, en Praia América,

as ondas rompían levantando escuma. En Panxón, en cambio, parecían achegarse soamente para bicar a area, e os barcos abrigados apenas cabeceaban nas boias. (Villar 2009: 389)

La cotidianidad de los paseos de las mujeres se narra con un lenguaje poético que difiere del estilo que empleaban los autores clásicos del género, que se centraban en el desarrollo de la acción y de la investigación. El uso de la metáfora en estas descripciones, como la de las olas que se acercan para besar la arena, dota al espacio de un aire agradable que permite el sosiego o el disfrute de las personas que allí se encuentran.

La playa de Panxón, a la que los agentes van en otoño y con mal tiempo, hace que Caldas recuerde a Alba, la mujer con la que mantenía una relación estable que se rompió. Con Alba había ido a esa playa con cierta frecuencia, por lo que el espacio al que acude en el presente por motivos laborables le recuerda esa relación frustrada. Además, compara las costumbres de Alba con las de otros paseantes que disfrutaban de la playa:

Leo Caldas recordaba un mes de agosto en que Alba e mais el acudiran alí con frecuencia. Se a marea estaba baixa, Alba percorría a praia pola beiriña. Camiñaba dunha punta á outra, teimando en apoiar as mans en ambos os dous muros que a delimitaban. Leo acompañabaa, mais nunca chegaba a alcanzar os extremos. Dobregaban a mida ao aproximarse ao muro de Praia América como as cunchas que lle rabuñaban as plantas dos pés descalzos preto do porto de Panxón.

Caldas quedaba abraiado ao comprobar como outros moitos paseantes compartían con Alba aquela teima absurda por camiñar ata tocar os muros, coma se as súas pegadas fosen permanecer marcadas sobre a pedra durante toda a eternidade. (Villar 2009: 79)

El mar no es solo espacio de ocio para los habitantes de Panxón, sino, y principalmente, es también el medio a través del cual subsisten, pues además de la actividad pesquera –que ha sido tradicionalmente el motor de la economía local–, en los últimos años ha comenzado a desarrollarse el turismo en el pueblo. Los pescadores trabajan cotidianamente en el mar, por lo que este lugar

esconde pocos secretos para ellos: el barco y las olas componen su peculiar segundo hogar.

La mayoría de los personajes de *A praia dos afogados* tiene una relación directa con el mar, ya sea a través de la pesca o del ocio, como sucede con el joven que acude con frecuencia a la playa en silla de ruedas con su perro. La atracción por el mar es tal que el cura del pueblo, don Fernando, aunque por motivos obvios su ocupación lo aleja de este lugar, realiza fotografías a los marineros de Panxón y guarda todas las noticias relacionadas con los pescadores que aparecen en la prensa, para poder así sentirse cerca del océano. No ocurre lo mismo con el inspector Caldas, inexperto en este ámbito, que cuando sube a una embarcación se marea porque no está acostumbrado a navegar: para desenvolverse en este territorio hace falta experiencia.

Pero este lugar apacible en el que, a pesar de la virulencia que las olas puedan mostrar a veces, los habitantes de Panxón y los turistas disfrutan, tanto nadando como paseando por la orilla, tiene una cara mucho más desagradable: la de los accidentes y los asesinatos que provocan que los cadáveres naufraguen.

El asesinato de Xusto Castelo no es el único que sucede en las costas de Panxón. Al capitán Sousa, patrón del Xurelo –barco en el que navegaban, además de Sousa, Castelo y dos de los sospechosos del crimen–, también lo mataron trece años antes de la muerte de Castelo en ese mismo barco y después fue arrojado al mar; y el cadáver de Rebeca Neira, la mujer desaparecida en Panxón, fue lanzado por el culpable al mar, aunque había sido asesinada en su propia casa. De este modo, el océano se convierte en tumba para aquellos cuerpos que nunca regresan a tierra.

Precisamente, en *Ollos de auga*, durante el entierro de Lois Reigosa al que asisten Caldas y Estévez, el agente aragonés se sorprende por la inscripción de una lápida que no llega a comprender: “Aquí descansa Andrés Lema Couto, morto o 23 de xullo no mesmo mar que mo devolveu para darlle sepultura o 4

de agosto de 1981. A túa agradecida esposa estará sempre contigo” (Villar 2006: 95). El inspector tiene que explicarle que su esposa no está agradecida de que el mar acabase con su vida, sino de que le devolviera el cuerpo, lo que le permite enterrarlo y evitar sufrir el desasosiego de la desaparición y la incertidumbre de no saber qué sucedió realmente.

El sufrimiento de los familiares de las personas que perecen en el mar y cuyo cadáver no regresa a la costa es, pues, doble: la casi certeza de la muerte y la imposibilidad de darle sepultura, además de las dudas que surgen sobre el fallecimiento. Es el drama que experimenta Diego Neira, pues su madre desapareció una noche, cuando llevó a un hombre a su casa, y aunque está prácticamente seguro de que aquel la mató, no conoce la identidad del asesino, ni tiene pruebas, ni sabe tampoco qué sucedió exactamente.

Por lo tanto, el mar presenta dos caras: por un lado, lugar para el ocio, y, por otro, escenario del crimen. Leo Caldas advierte este contraste mientras contempla hipnotizado las olas:

Deu unha última calada ao cigarro e agachouse para apagalo enterrándoo na area. Permaneceu anicado, admirando as ondas. Era capaz de contemplalas hipnotizado durante horas, coma o lume. Gustáballe ver como se levantaban ao achegarse a terra antes de derrubarse violentamente e avanzar cara á praia convertidas en espuma. Pareceulle dunha extrema crueldade que alguén lanzase un home a ese mesmo mar indomable logo de golpealo na cabeza e atarlle as mans. (Villar 2009: 141)

La muerte por ahogamiento, además, resulta especialmente angustiosa para quien la sufre, por lo que el mar, elemento que conforma algunas de las más bellas postales de la geografía gallega –tal y como lo comprueba Rafael Estévez–, aparece en ocasiones desmitificado, como escenario de crímenes que sorprenden a los vecinos de Panxón.

En definitiva, el mar está construido como un espacio ambiguo en la obra de Domingo Villar, pues si bien se produce una idealización del paisaje costero,

los cruentos y trágicos sucesos que tienen lugar en él revelan que este también puede ser un espacio peligroso.

9

Las Palmas

9. 1. Novela criminal en Canarias

La aparición de la novela criminal en la literatura canaria es un hecho relativamente reciente, pues no fue hasta la década de los noventa del pasado siglo cuando se publicaron en el mismo año, 1991, el libro de relatos *Negra hora menos*, de Carlos J. Álvarez, y la novela *El caso del cliente de Nouakchott*, de Jaime Mir. Ambas obras estaban avaladas por dos premios insulares de prestigio, ya que *Negra hora menos* obtuvo el Premio Narrativa Santa Cruz de Tenerife en 1990 y la novela de Mir el Premio de Edición del prestigioso Benito Pérez Armas, también en 1990. La primera de estas obras agrupa una serie de relatos, desde una óptica marcadamente negra, que aborda diversos temas, como el terrorismo, las drogas o la prostitución, y en los que destaca la violencia. *El caso del cliente de Nouakchott* es la primera novela canaria que pretende adaptar a la realidad insular los tópicos del género criminal y para ello configura al primer detective canario en la ficción, Carlos Alberto Rico, alias Jeque, y emplea la ciudad de Santa Cruz de Tenerife para desarrollar la acción y situar en la capital tinerfeña los espacios característicos del género.

Antes de estas dos obras, pocos eran los antecedentes relacionados con el género –aunque sin pertenecer estrictamente a este– que se habían llevado a cabo en las Islas, más allá de *Calima* (1979), de J.J. Armas Marcelo, y de *Los días del paraíso* (1988), de Luis León Barreto, novela esta última que el propio autor reivindica como “precursora de la novela negra en Canarias”¹⁶⁰.

A pesar de la irrupción del género con estas dos obras en la década de 1990, hubo que esperar hasta el nuevo milenio para que su desarrollo fuera efectivo, pues no se publicó ninguna novela ni ningún libro de relatos más que pudieran ser adscritos al género criminal. El desarrollo y la posterior normalización de este tipo de obras en Canarias se produjo en los primeros años del siglo XXI, cuando comenzaron a aparecer autores con novelas

¹⁶⁰ El texto citado puede encontrarse en el blog del autor: <http://blogdeleonbarreto.blogspot.com.es/>.

significativas, como Antonio Lozano, José Luis Correa, Alexis Ravelo y Javier Hernández Velázquez, a los que más tarde se ha unido una gran lista de escritores que ha explorado la novela criminal en mayor o menor medida y con distinto éxito¹⁶¹.

Estos cuatro autores citados y otros como Mariano Gambín han conseguido que la difusión de sus obras no se circunscriba solo a las Islas, uno de los grandes problemas de la literatura canaria, sino que han logrado llegar con éxito a la Península e incluso a países europeos a través de traducciones.

El primero de estos autores, Antonio Lozano, aunque nacido en Tánger, lleva muchos años residiendo en Gran Canaria y sitúa gran parte de sus novelas en esta isla. Además, participa en el campo literario canario a través de encuentros, reuniones con los lectores o concursos de narrativa, por lo que podemos considerarlo a efectos de la sistematización literaria como un escritor canario. Sus primeras novelas, *Harraga* (2002) y *Donde mueren los ríos* (2003), abordaban la inmigración africana en España en unos años en los que la llegada de extranjeros era masiva, motivada por las posibilidades de trabajar. Lozano “se posiciona claramente en defensa de los derechos humanos y de un trato digno para los que arriesgan su vida para llegar a tierra europea, a la vez que denuncia las prácticas delictivas de organizaciones que se lucran con la desesperación de la gente que quiere huir de la miseria” (Rivero Grandoso 2013a: 362). Estas dos primeras novelas fueron bien acogidas por la crítica nacional, ya que *Harraga* obtuvo el I Premio Novelpol a la mejor novela negra publicada en España y consiguió además una mención especial en el Premio Memorial Silverio Cañada 2003 a la mejor primera novela negra, mientras que *Donde mueren los ríos* fue finalista del I Premio Brigada 21.

¹⁶¹ Un repaso exhaustivo puede consultarse en Rivero Grandoso (2013b), en un trabajo en el que se ofrece una visión amplia del género en Canarias, con la intención de atender a todos los autores que han escrito novela criminal en las Islas.

Sus siguientes obras confirmaron el notable éxito que cosechaba, pues con *El caso Sankara* (2006), sobre el asesinato del líder de Burkina Faso, consiguió el Premio Internacional de Novela Negra Ciudad de Carmona, y con *Las cenizas de Bagdad* el Premio Benito Pérez Armas en 2008, que es el galardón más prestigioso en Canarias en cuanto a narrativa. Además ha publicado dos novelas protagonizadas por el detective José García Gago y situadas en la isla de Gran Canaria: *Preludio para una muerte* (2006) y *La sombra del minotauro* (2011). También ha escrito obras dirigidas al público infantil y juvenil.

Javier Hernández Velázquez es otro de los escritores canarios de novela criminal que más repercusión ha tenido. Su primera obra, *Factotum* (2005), trata sobre la corrupción en el sur de la isla de Tenerife. A esta novela le siguió *La identidad fragmentada* (2007), la recopilación de relatos *Los días prometidos a la muerte* (2010), *El fondo de los charcos* (2011) –finalista del Premio Benito Pérez Armas– y *El sueño de Goslar* (2012). A partir de entonces, dio el salto a editoriales nacionales con *Un camino a través del infierno* (2013), obra finalista del Premio Internacional de Novela Negra L'H Confidencial, y *Los ojos del puente* (2014), ganadora del IV Premio Wilkie Collins de Novela Negra, ambas protagonizadas por el detective Mat Fernández.

Además de José Luis Correa y Alexis Ravelo, autores que estudiaremos con más detenimiento para analizar sus obras, otros escritores que conviene tener en cuenta son Mariano Gambín, cuya obra está orientada al thriller y publicada en Roca Editorial, o los ya citados Carlos Álvarez, autor de *Si le digo le engaño* (2011), y Luis León Barreto, que continuó su narrativa criminal con *El crimen del contenedor* (2005) y *Los buenos negocios* (2009).

El buen momento del género en Canarias ha favorecido la aparición de antologías como *Rojo sobre negro. 17 relatos criminales* (2007), editada por Anroart y en la que participaron autores como Alexis Ravelo, Luis León Barreto, José

Luis Correa, Antonio Lozano y Santiago Gil¹⁶². También se ha fomentado la realización de jornadas, encuentros y talleres sobre el género, como los que anualmente se celebran en mayo en Arona desde 2007.

En cuanto a los espacios utilizados, a pesar de que una de las obras fundacionales, *El caso del cliente de Nouakchott*, estuviera situada en Santa Cruz de Tenerife, lo cierto es que pocos autores, exceptuando a Javier Hernández Velázquez con *El fondo de los charcos* o las novelas protagonizadas por Mat Fernández, han continuado su estela. La Laguna, segundo núcleo poblacional más importante de Tenerife y tercero de Canarias, tampoco ha sido explotada, salvando la trilogía de La Laguna –compuesta por las novelas *Ira Dei: La ira de Dios* (2010), *El círculo platónico* (2011) y *La casa Lercaro* (2013)– de Mariano Gambín, en la que la ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO desempeña un papel destacado tanto por su interesante pasado como por su presente.

Ha sido Las Palmas la que más relevancia ha conseguido, sin duda por la obra de los dos autores que vamos a analizar, José Luis Correa y Alexis Ravelo, que han conseguido situar esta ciudad isleña y de provincia entre las más destacadas del panorama literario criminal actual.

Las Palmas de Gran Canaria es la ciudad más poblada del Archipiélago con 382 283 habitantes¹⁶³, la capital de la isla de Gran Canaria, de la provincia de Las Palmas y comparte con Santa Cruz de Tenerife la capitalidad de la comunidad autónoma de Canarias, único caso en el territorio español en el que una autonomía posee dos capitales.

Las Palmas de Gran Canaria, situada en el noreste de la isla, es una ciudad costera, que vive de cara al mar debido a la gran trascendencia que tiene

¹⁶² La nómina completa de autores la forman, además de los ya citados, Macarena Nieves Cáceres, Aitor Gezuraga, Marisol Llano Azcárate, Ángeles Jurado, Elisa Rodríguez Court, Eduvigis Hernández Cabrera, Alicia Llarena, Daniela Martín Hidalgo, Dolores Campos-Herrero, Care Santos, Félix Hormiga y Berbel.

¹⁶³ Dato extraído del INE, correspondiente al padrón municipal de 2014.

en su economía la actividad portuaria y el turismo. El Puerto de Las Palmas, antaño conocido como Puerto de La Luz y de Las Palmas, es puerto pesquero, comercial, de pasajeros y deportivo, puerta de entrada y de salida de mercancías y de turistas –donde un gran número de cruceros atraca cada año–, y, por tanto, uno de los núcleos económicos de Gran Canaria.

En la ciudad también tiene relevancia económica el comercio y tiene lugares como la zona Triana, que recibe su nombre de la calle Mayor de Triana y, por extensión, del barrio de Triana, y que es uno de los principales encantos de la ciudad debido al interés de los estilos arquitectónicos presentes y la concentración de edificios emblemáticos. Allí se encuentran el Teatro Pérez Galdós, el Gabinete Literario, la sede del Cabildo Insular de Gran Canaria –de la primera mitad del siglo XX y de estética racionalista– y otros edificios emblemáticos como la ermita de San Telmo y la Parroquia de San Francisco de Asís.

De mayor antigüedad y una de las principales atracciones de la ciudad es el barrio de Vegueta, que, declarado Conjunto Histórico Artístico Nacional, fue el primer núcleo poblacional de Las Palmas de Gran Canaria tras la Conquista en el siglo XV. En este barrio se puede visitar la Catedral de Santa Ana, también conocida como Catedral de Canarias, cuya construcción comenzó a finales del siglo XV pero se demoró en el tiempo por falta de financiación, pues incluso se detuvieron las obras en 1570, lo que explica la amalgama de estilos arquitectónicos, desde el gótico tardío hasta el neoclásico. En el lateral sur de la Catedral se encuentra, en las salas que rodean el Patio de los Naranjos, el Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria, que tiene expuestas valiosas obras del escultor y arquitecto José Luján Pérez, una de las figuras más destacadas de la imaginería en Canarias del siglo XVIII y principios del XIX. Frente a la Catedral, la Plaza Mayor de Santa Ana es un espacio privilegiado desde donde se puede contemplar la fachada del edificio, y en

torno a la cual se erigen las Casas Consistoriales del Ayuntamiento y el Palacio del Obispo.

Las Palmas de Gran Canaria destaca por tener importantes playas como la de Las Canteras en la parte occidental de la ciudad y la de las Alcaravaneras en la franja oriental, lo que, junto a la buena climatología durante todo el año por las suaves temperaturas y las escasas precipitaciones, supone para la urbe un indudable reclamo turístico. Estas características, expansibles a todas las Islas Canarias, posibilitan que a lo largo de la historia se haya producido una mitificación de estas, pues desde la época grecolatina Canarias era identificada con las Islas Afortunadas. La idealización continuó durante siglos a través de las narraciones de las crónicas y de los libros de viajes y permanece en gran medida en la actualidad debido a la cantidad de microclimas que se dan en las Islas y a los singulares paisajes naturales que poseen. Además, las instituciones del Archipiélago han promovido campañas publicitarias que insisten en la visión idílica que compara las Islas con el paraíso, como ya se hacía en los textos clásicos, para atraer al turismo, que es la principal actividad económica de Canarias. Salvo algún caso aislado, como la novela *Therapy [Terapia]* (1995) de David Lodge –y de mucho interés, por el prestigio del escritor y por la sátira que realiza sobre Canarias–, en el imaginario colectivo y, por tanto, en la mayoría de las manifestaciones artísticas que abordan las Islas se mantiene la visión paradisiaca que ensalza las bondades del clima y la belleza paisajística. No en vano, Canarias es la comunidad autónoma con mayor número de Parques Nacionales, cuatro en total –las Cañadas del Teide, la Caldera de Taburiente, Timanfaya y Garajonay–, de los cuales dos han sido declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO y los otros dos Reserva Mundial de la Biosfera.

Un ejemplo de la pervivencia del mito que relaciona a las Islas con el paraíso en la literatura contemporánea podemos encontrarlo en la obra de Lorenzo Silva *La niebla y la doncella* (2002). En la tercera entrega de la saga

protagonizada por los agentes de la Guardia Civil Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, la investigación sucede en la pequeña isla de La Gomera.

El cadáver cuyo crimen investigan fue encontrado en el Parque Nacional de Garajonay, por lo que el marco idílico se ve perturbado por el escabroso suceso, aunque “el crimen no resta espectacularidad a la naturaleza, que es apreciada por los personajes foráneos que la disfrutan” (Rivero Grandoso 2013b: 403). De este modo, durante la persecución del BMW rojo que, como después se sabrá, ha dejado el cadáver, los agentes que siguen al coche no pueden dejar de admirar la belleza del paisaje, que se describe con el halo de misterio que le proporcionan la noche y la niebla.

Recorrieron ocho o nueve kilómetros por la carretera desierta. La vegetación que había a ambos lados, el antiquísimo bosque de laurisilva, un superviviente de épocas remotas que sólo subsistía allí y en un par de islas más, le daba a la ruta un aspecto caprichoso y fantasmagórico. La luz de la luna, cernida por la niebla, terminaba de envolver todo en un aura irreal. Anglada llevaba viviendo en la isla más de un año, y Siso pronto iba a hacer siete. Pero era difícil hacerse a contemplar aquello como una rutina.

—Mira que es bonito este puñetero sitio —dijo Anglada.

—Sí que lo es —concedió Siso. (Silva 2002: 17)

Los agentes Bevilacqua y Chamorro, al igual que sucede con el personaje de Rafael Estévez en las novelas de Domingo Villar, valoran positivamente este tipo de paisaje natural que desconocen por completo y disfrutan de él. La investigación del crimen posibilita que los dos agentes puedan disfrutar de rincones únicos: playas en las que se bañan tranquilamente, calderas volcánicas, montañas desde las que pueden divisar las estrellas...

Aunque Las Palmas es el principal espacio en las novelas de los autores que analizamos a continuación, también aparecen otras localidades de Gran Canaria que tienen menos relevancia en la narración, como el sur de la isla, donde se sitúan los municipios de Mogán y de San Bartolomé de Tirajana, en cuyas costas se concentra una importante densidad del turismo que visita Gran

Canaria, lo que ha contribuido a modificar su esquema urbanístico, por la proliferación de hoteles, parques temáticos, centros de ocio y servicios, todo ello orientado a los visitantes nacionales y, sobre todo, a los extranjeros. La llegada de turistas europeos supone más del 80% del total de visitantes que recibe la isla¹⁶⁴, lo que muestra claramente la relevancia de este grupo en el PIB insular, pues el turismo es la principal actividad económica. No es de extrañar, por tanto, que el paisaje lingüístico de estas localidades turísticas pretenda amoldarse a sus visitantes, y es por ello que la rotulación de negocios privados como bares, restaurantes, tiendas, supermercados, lugares de ocio, etc., e incluso de espacios públicos como aeropuertos, museos o lugares de interés turístico, aparece, además de en español, en otras lenguas como alemán, inglés o ruso.

La cuestión que resulta más interesante es saber cómo se configura en la novela criminal este espacio tradicionalmente idealizado y comparado con el paraíso, género en el que las ciudades suelen aparecer con un marcado carácter hostil. Para ello, vamos a analizar las sagas de los representantes más importantes del Archipiélago, José Luis Correa y Alexis Ravelo, dos autores que emplean la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria como escenario criminal y que han conseguido un notable éxito a nivel nacional e incluso han sido traducidos a otras lenguas.

9. 2. Ricardo Blanco y los crímenes en el paraíso. José Luis Correa

José Luis Correa nació en Las Palmas en 1962, ciudad en la que vive y trabaja en la actualidad y donde ambienta su obra narrativa. Además de escritor, es profesor de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad

¹⁶⁴ Datos extraídos de los informes y estadísticas que realiza el Patronato de Turismo del Cabildo de Gran Canaria:

http://www.grancanaria.com/patronato_turismo/typo3conf/ext/naw_securedl/secure.php?u=0&file=fileadmin/PDF/informes/PDF/FRONTUR.pdf&t=1421256439&hash=d5e99bd14c1c7756366d2b903fb6d5c7

de Las Palmas de Gran Canaria. Ha obtenido diversos premios literarios como el Julio Cortázar de Relato Breve en 1998 por su cuento “La última noche de Gabriel Villanueva” –que puede ser catalogado como un relato de temática criminal–, el Premio Benito Pérez Armas en 2000 por su novela *Me mataron tan mal* (2002) o el Premio Vargas Llosa por *Échale un ojo a Carla* en 2002. La saga criminal de Correa está protagonizada por el detective privado Ricardo Blanco¹⁶⁵. El origen del personaje se encuentra en *Quince días de noviembre*, novela ganadora del Premio 650 Aniversario de la Fundación de la Ciudad de Telde en 2001 y que no fue publicada hasta 2003 por la editorial Alba, la misma que continúa editando las aventuras de Ricardo Blanco. Así aparecieron *Muerte en abril*¹⁶⁶ (2004), *Muerte de un violinista* (2006), *Un rastro de sirena* (2010), *Nuestra Señora de la Luna* (2012), *Blue Christmas* (2013) y *El verano que murió Chavela* (2014), y se espera que a finales de 2015 se publique *Mientras seamos jóvenes*, otra entrega más protagonizada por Ricardo Blanco. Esta saga de José Luis Correa “es un espejo de la sociedad de hoy en general y de la sociedad canaria, en particular” (Suárez Cerpa 2013: 41), por lo que recoge algunas de las costumbres propias del Archipiélago y cuestiones de actualidad.

Ricardo Blanco es un detective cuarentón –cuya edad avanza con el paso de las obras–, con una complicada vida sentimental –hasta que sienta la cabeza en las últimas novelas con la farmacéutica Beatriz Guillén– que se dedica a resolver complicados casos que estremecen a la sociedad canaria. Blanco, como algunos de los detectives que hemos estudiado –nos referimos principalmente a

¹⁶⁵ Esta saga ha sido objeto de estudio de una tesis doctoral defendida en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en junio de 2015, de Jessica Suárez Cerpa, titulada *2002-2012: una década en Blanco y negro. Aproximación a la saga literaria de José Luis Correa. Aplicación didáctica*.

¹⁶⁶ *Muerte en abril* había aparecido en 2001 bajo el título *Un tango con la muerte* en Eidel Editores. En esta primera edición, en el apartado de la biografía del autor, se indica que es la segunda novela protagonizada por Ricardo Blanco y que la primera, *Quince días de noviembre*, de 1999, está inédita. Correa, en vista de la poca atención que le dedicaban las editoriales, prefirió enviar la primera obra del detective a concursos mientras la segunda la publicaba la editorial mencionada. Por razones cronológicas y de simplificación, citaremos por las ediciones y títulos que aparecen en Alba, aunque no parece haber variaciones en el texto, salvo, claro está, el cambio del título.

Àngel Esquiús y a Mikel Goikoetxea–, necesita trabajar con la colaboración de la policía, que en no pocas ocasiones, a través del inspector Álvarez, solicita su ayuda para encontrar a los criminales que han perpetrado asesinatos que sobrepasan a los agentes.

Ricardo Blanco, tras haberse dedicado a diversos oficios y haber iniciado tres carreras universitarias que nunca llegó a terminar, aceptó la propuesta de su amigo Miguel Moyano para abrir una agencia de detectives cuando los dos estaban completamente ebrios. Aparentemente, Moyano, que vive desahogadamente por la prosperidad de sus negocios, le cede a Inés, una de sus empleadas, para que trabaje como secretaria en la agencia, y le presta el dinero suficiente para mantener el local que le sirve de despacho. No obstante, años después, Blanco descubre que no era Moyano el que estaba detrás de la creación de su agencia, sino que fue el abuelo del detective, Colacho Arteaga, el que preparó toda la farsa para poder encontrar un oficio a su nieto y sufragar sus gastos. Así nació la Agencia de Detectives Blanco & Moyano, que cuenta tan solo con un investigador: el propio Ricardo Blanco.

Las novelas de Correa se caracterizan por el humor, una pretendida renovación formal –sobre todo en lo concerniente a los diálogos–, un lenguaje en ocasiones poético, con variadas influencias pero entre las que destacan los autores del *boom* hispanoamericano, y el empleo de las formas gramaticales, las expresiones y el léxico típicos de Canarias. Como ha apuntado la crítica, a través de la saga “vemos el ajeteo de la capital, la mezcla de su gente con los inmigrantes que llegan, el mestizaje pero al mismo tiempo la idiosincrasia, el habla...” (Suárez Cerpa 2013: 45). La obra de Correa oscila entre la novela policíaca clásica y la novela negra estadounidense, aunque también es posible encontrar otras referencias europeas, como, sin duda alguna, la saga carvalhiana de Manuel Vázquez Montalbán.

José Luis Correa es el responsable de la primera saga criminal ambientada en Canarias, por lo que fue el pionero en configurar la ciudad de

Las Palmas como espacio del género en una serie de novelas. Por ello, resulta especialmente interesante la evolución que se produce en esta saga, no solo en lo concerniente a la representación de la urbe, sino también en la propia concepción de la novela criminal.

La primera obra protagonizada por Ricardo Blanco, *Quince días de noviembre*, posee elementos claramente paródicos, como la descripción de algunos de los personajes –es el caso de la pija María Arancha, a la que llaman Maracha, que resulta ser una *femme fatale* moderna– o incluso sus nombres –por ejemplo, el de la víctima cuyo aparente suicidio debe investigar, llamado Toñuco Camember. No obstante, a medida que avanza la saga, aunque no desaparece el humor, sí que lo hace cualquier tipo de parodia y las tramas van adquiriendo una mayor trascendencia, pues Blanco se dedica a investigar importantes casos en los que no solo debe aclarar un crimen, sino evitar que se produzcan más.

Este cambio puede ser interpretado como una mayor seguridad del autor en el género y, sobre todo, como la aceptación sin ningún tipo de prejuicios de que en Las Palmas se puede ambientar una novela criminal sin necesidad de emplear la parodia ni de abusar de descripciones y episodios costumbristas. Correa emplea la ciudad canaria en el género “sin complejos frente a otras capitales de mayor calado demográfico y con más proyección internacional” (Quevedo García 2010: 230).

9. 2. 1. Las Palmas, nuevo espacio en la novela criminal

El empleo de un nuevo espacio literario en el género requiere configurar el resto de elementos de la narración de acuerdo con la ciudad en la que se ambienta la novela. Correa es consciente de este hecho y, por ello, su personaje no es un arquetipo impostado en el marco de la isla de Gran Canaria, sino que los rasgos tópicos del detective han sido transformados por las obligaciones del espacio y por las características propias del personaje. De este modo, Correa

crea a Ricardo Blanco como un narrador¹⁶⁷ en primera persona, lo que le permite al detective justificarse a sí mismo y defender ante el lector sus gustos cultos –como sucede en *Muerte de un violinista*– en cuestiones musicales y literarias. Blanco también subraya sus diferencias con personajes de ficción como Marlowe o Poirot y justifica de este modo que él no siga los tópicos de la ficción criminal:

Apunté la pregunta en una servilleta porque eso de llevar una libreta de notas en el bolsillo superior de la chaqueta a cuadros con coderas está bien para el cine o las novelas policíacas, donde los detectives llevan chaqueta a cuadros con coderas, ya me gustaría a mí ver a Marlowe investigando en Gran Canaria con este calor y esta humedad y a Poirot, carajo, a Poirot le dan los siete males al primer día de pesquisas. (Correa 2003: 21)

La presencia de un detective en Las Palmas es motivo de extrañeza y sorpresa por parte de muchos personajes, que atienden divertidos a Blanco por el imaginario que conocen sobre los investigadores privados. El protagonista debe explicar a las personas ante las que se identifica que su trabajo no tiene nada que ver con el que se ha idealizado en el cine, y mucho menos su vestimenta ni su actitud: “Mi nombre es Ricardo Blanco. Soy detective privado. Como ve, nada más lejos de los detectives del cine: no llevo gabardina ni sombrero; no voy armado ni escupo tabaco ni soy un tipo duro. Investigo la muerte de su madre” (Correa 2013: 133). No obstante, la mayor parte de los personajes con los que habla para conseguir información ven su trabajo como un oficio exótico, más propio de la ficción que de la realidad.

El estereotipo de detective que ha producido el género criminal es continuamente desmentido por Ricardo Blanco, que trata de exponer a los personajes con los que se entrevista –que están acostumbrados a ver en el cine y

¹⁶⁷ No obstante, a partir de *Nuestra Señora de la Luna* aparece otro narrador que generalmente está focalizado en algunos personajes concretos, sobre todo en el inspector Álvarez, pero también en otros como Andrea Mérida –la primera víctima en *Blue Christmas*– o los personajes bosnios de *El verano que murió Chavela*.

en la televisión modelos muy concretos de investigador– que su trabajo en Las Palmas no tiene nada de especial, pues la ciudad canaria es tan válida como cualquier otra para ejercer su oficio:

Casañas hablaba en términos generales: ¿qué tripa se me había roto para acabar de detective privado en una ciudad como Las Palmas?

Iba a salirle con la petenera de que Las Palmas era tan buen lugar como cualquier otro para mi trabajo. Que aquí se vive y se muere, se ama y se odia, se dignifica y se humilla igual que en cualquier otra parte. (Correa 2012: 29)

Correa emplea las características de la ciudad para configurar a su detective, lo que humaniza al personaje y resulta, por tanto, más verosímil para el lector. Ricardo Blanco disculpa algunas de sus costumbres, como el uso en ocasiones de un lenguaje poco apropiado, con alguna palabra malsonante, aludiendo al barrio popular del que es originario, “de La Isleta profunda como decía mi abuelo” (Correa 2003: 33). De este modo, la composición del espacio urbano determina el comportamiento y las actitudes del personaje.

El autor canario se esfuerza por configurar Las Palmas como un escenario criminal, no al modo de la novela negra estadounidense, cuya trasposición podría resultar inverosímil e incluso caricaturesca, sino como una ciudad moderna que tiene los mismos problemas que otras urbes contemporáneas. En este sentido Gran Canaria, el referente real de las obras de Correa, ha sido triste protagonista de crímenes, desapariciones de niños, casos de pederastia, corrupción, delitos medioambientales, organización de grupos criminales, etc. Es por estos sucesos –que, por otro lado, no son problemas únicos de un determinado lugar, sino que parecen afectar a las sociedades contemporáneas– por los que el detective reconoce Las Palmas como una ciudad que no se libra tampoco de las mafias y los asesinatos: “Hasta que me conocí pensaba que aquellas cosas de tiros en la nuca y guerrillas urbanas nada más sucedían en los telediarios, en Oriente Próximo o Medio o Lejano.

Que su ciudad no pasaba de albergar a chaperos, mafiosillos de poca monta o ladrones de bolsos en la playa” (Correa 2014: 178-179).

No obstante, y aunque se indica que estos hechos criminales pueden tener lugar en Las Palmas, no resultan nada frecuentes, por lo que, cada vez que estalla un caso de este tipo, la prensa le concede una gran atención y causa cierto revuelo entre los ciudadanos. Los habitantes de Las Palmas, nada acostumbrados a manejarse con este tipo de situaciones, llegan, en alguna ocasión, a contaminar la escena del crimen, como sucede con la señora de la limpieza que, en *Quince días de noviembre*, manipula la mesa en la que aparentemente Toñuco Camember se había suicidado¹⁶⁸. Además, la policía, que no creía estar ante un asesinato, no toma excesivas precauciones, pues, como le explica Álvarez al detective, Las Palmas no es Chicago, sino una ciudad tranquila en la que se cometen pocos crímenes. De hecho, algunas descripciones de la capital grancanaria inciden en su carácter provinciano, sobre todo en lo referido a los asesinatos y a la repercusión social que estos tienen: “Las Palmas era una ciudad cosmopolita para muchas cosas pero, para otras, seguía siendo un pueblo grande donde las noticias, sobre todo las picantes, corrían como la pólvora” (Correa 2013: 29).

Como buen detective, Blanco tiene un despacho en el que trabaja: se trata de la Agencia de Detectives Blanco y Moyano, situada en el número 57 de la calle Triana. Esta oficina, como suele ocurrir en la mayoría de las obras del género, no es donde el protagonista pasa más tiempo, sino simplemente el lugar en el que recibe a sus clientes y donde en ocasiones reflexiona o busca información sobre los casos que investiga. El verdadero espacio en el que Blanco trabaja es la calle: anda por la ciudad para seguir las pistas, se reúne con

¹⁶⁸ Un hecho similar con la señora de la limpieza tiene lugar en *Ollos de auga*, de Domingo Villar, por lo que Vigo, como Las Palmas, aparece como una ciudad tranquila, en donde los habitantes no saben cómo proceder cuando encuentran un cadáver.

clientes, sospechosos y amigos que pueden ayudarle, consulta a expertos en los temas en los que podían estar involucrados las víctimas, etc.

La oficina que el detective comparte con Inés, su secretaria, está descrita de forma desmitificadora, pues es pequeña, muy distinta a los despachos de abogados que estudiábamos en la obra de José Javier Abasolo. No obstante, tiene espacio para colocar un sillón de cuero, en el que a veces duerme a mediodía, cuando prefiere comer cerca de la oficina en lugar de marcharse a casa:

Porque el lugar donde trabajamos no tiene nada que ver con un bufete de abogados o un estudio de arquitectos, si alguien espera algo parecido va aviado. Nuestra oficina se compone de dos cuartos, un baño y una encimera de mampostería que, gracias a la cafetera eléctrica y a una neverita que recibí como pago de mi primer caso, hace las veces de cocina. Con eso (y un balconcillo que da a Triana en el que Inés ha logrado, de un modo incomprensible, que crezca un hermoso palo del Brasil) se acabó lo que se daba. La entrada está dividida en dos por un biombo chino y sirve de despacho de Inés y de sala de espera. (Correa 2012: 13-14)

El despacho de Blanco tiene un uso peculiar en *Quince días de noviembre*, la primera obra que protagoniza el detective. En esta novela, que, como decíamos, es la que contiene más elementos paródicos, Ricardo Blanco reúne a los sospechosos del asesinato de Toñuco Camember para, como en las obras clásicas de la novela policíaca, mostrar los resultados de sus investigaciones. El detective es consciente del nerviosismo de los asistentes y se aprovecha de ello y de lo intimidatorio que resulta el despacho a los sospechosos para vengarse de estos amigos de la víctima, que esconden oscuros secretos. De este modo, la oficina se convierte en un lugar agobiante y sirve de escenario para uno de los tópicos de la novela enigma, el tipo de novela criminal en el que el principal interés radica en el desvelamiento del autor del asesinato.

Otro espacio importante en el género es la vivienda del personaje: Ricardo Blanco vive en un piso de Mesa y López aparentemente tranquilo,

aunque en ocasiones le molestan el ruido del exterior y las discusiones de sus vecinos. A pesar de ello, la casa del detective es un lugar tranquilo, donde se puede encerrar para estar en soledad –como sucede tras la muerte de su abuelo, Colacho Arteaga– o a donde lleva a algunas de las novias que tiene durante la saga para mantener relaciones sexuales. No parece Blanco un personaje muy apegado a la casa, pues su oficio se desarrolla principalmente en la calle y no tiene horarios fijos, por lo que es frecuente que en algunos momentos de la investigación apenas vaya a su piso a dormir. El detective disfruta de la ciudad y de los locales que allí se sitúan, por lo que acostumbra a comer en bares y restaurantes, como veremos un poco más adelante.

La casa constituye un espacio protector para el detective, aunque esta función se transgrede en *Muerte en abril*, novela en la que la asesina entra dos veces en su piso: la primera mientras el detective duerme y la segunda cuando este no está allí, pero sí su novia Malena. En esta segunda ocasión, que supone el final y el clímax de la obra, Blanco descubre que su pareja está desnuda y atada en la cama, y la asesina sale de un armario con un cuchillo para matarlo, pero él se lanza con ella por la ventana, desde un tercer piso, y consigue matarla, mientras él sobrevive. Es el único episodio violento que se desarrolla en su casa, pero acaba con una víctima mortal y con su relación con Malena, que no quiere saber nada más del detective y de su peligroso oficio.

Tanto el despacho como la casa conforman los espacios estables del detective, aquellos que se repiten durante la saga y que suponen un lugar personal para el protagonista:

La estabilidad de ese espacio –a menudo identificado con el despacho en el que trabajan o la casa en la que habitan– se contrapone a la continua inestabilidad de los escenarios por los que han de desarrollar las investigaciones. El mundo es un lugar hostil caracterizado por la continua distorsión de sus normas a través de asesinatos, secuestros y robos, mientras que el “espacio estable” sería el escenario desde el que el investigador medita para, precisamente, intentar

llevar la estabilidad al contexto exterior a través de la resolución de los casos. (Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010d: 295)

La constante colaboración entre el detective y el inspector Álvarez permite que la comisaría sea otro de los espacios que surgen con frecuencia en las novelas de Correa. No obstante, el escritor canario no profundiza mucho en él, que aparece como un lugar impersonal, dividido en algunos departamentos que prestan ayuda a Blanco, con agentes con los que colabora en algunos casos, como Rafael Borrego y Margarita Esponda.

El despacho del inspector, a donde acude en ocasiones, está descrito como una estancia aséptica e intimidatoria, que impone respeto y cierto temor a la persona que allí se entrevista con el policía: “El despacho del inspector tenía un aire cuartelero, poco inclinado a la imaginación y a la broma. Los muebles eran grises, fríos, sin alma” (Correa 2012: 336).

No obstante, el inspector Álvarez prefiere reunirse con el detective en bares, como el Café de Vegueta, en el histórico barrio de la ciudad, donde el policía cita a Ricardo Blanco cuando investigan los extraños crímenes de los hombres cuyos cadáveres aparecen vestidos solamente con lencería, en *Muerte en abril*, o la Recova Vieja, al que acuden cuando descubren qué se hizo con una parte del cuerpo de la muchacha asesinada en *Un rastro de sirena*.

Otro bar que frecuenta el inspector, y donde también se reúne con Blanco, es el Deenfrente, el local que tiene enfrente de la comisaría y en el que puede comer algún plato rápido mientras trabaja. Se trata, más bien, de un bar modesto, pero, como en el caso de Toni Barreiro, el inspector Álvarez se siente allí como en un segundo hogar –esa familiaridad permanente a la que se refería Sansot (1973: 14)–, donde incluso puede saltarse la dieta que le impuso su mujer, Susana: “Álvarez tenía siempre la misma sensación al entrar allí: la de estar en casa” (Correa 2012: 149).

Al reunirse en estos espacios y evitar la comisaría, Blanco y Álvarez evitan la oficialidad y formalidad que supone quedar en ese edificio. Por ello, los bares son más propicios para sus encuentros, porque, además de permitirles tomar alguna bebida o algo para comer, pueden hablar en un lugar que no imponga tanto respeto y en el que resulte más sencillo un trato coloquial y amistoso.

Por otro lado, y al contrario que algunos de los personajes que hemos estudiado –en especial Pepe Carvalho y Lònia Guiu–, el detective no siente miedo ni rechaza a las autoridades policiales: Blanco es consciente de que los tiempos oscuros de la Dictadura, en los que la policía ejercía la represión y la violencia, han quedado en el pasado, y ahora trata con agentes jóvenes que no vivieron aquella etapa, por lo que son representantes de un cuerpo de seguridad moderno y democrático. No obstante, eso no es óbice para que haya algunos policías poco eficientes, incluso uno corrupto –Álvaro Gómez Cabo, torturador que trabaja para la mafia rusa en *Un rastro de sirena*.

En lo referente a los locales de restauración, es constante la elección de estos como lugares en los que los personajes se reúnen, ya sea para tratar asuntos personales o profesionales. Aunque los personajes comen y beben en los bares y restaurantes a los que acuden, la función que predomina en estos es la de espacios de sociabilización (Muñoz Carrobles 2010: 157), donde los personajes pueden tener una charla amistosa o una cita romántica, encontrarse con un familiar, entrevistar a un posible informante o intercambiar impresiones sobre una investigación en curso.

En los bares y en los restaurantes, Ricardo Blanco come con Álvarez para intercambiar información de los casos que investigan, con Colacho Arteaga disfruta de sus consejos sobre temas amorosos y profesionales, con varias mujeres intima para consolidar una posible relación estable, etc. De este modo, son muchos y variados los bares y los restaurantes a los que acuden los

personajes: desde los locales más humildes –algunos de ellos de aspecto sobrecogedor– a los más exclusivos.

No es de extrañar que estos lugares tengan un papel importante en la obra de Correa, pues el propio escritor ha confesado en varias ocasiones que acostumbra a escribir en las terrazas de bares y cafeterías (Morote Medina 2010). El autor canario ha afirmado que Las Palmas tiene “terrazas como para una boda” (Correa 2007) y publicó en 2009, en su propia página web, la novela *Escena de terraza con suicida*, en la que el espacio protagonista es, precisamente, una terraza¹⁶⁹.

El restaurante puede ser un espacio propicio para los hechos criminales: en *Muerte en abril*, Pablo Ferrera –un amigo del detective al que este convence para que vaya a una cita con la presunta responsable de los crímenes, para intentar demostrar su culpabilidad– está a punto de morir, pues la asesina lo envenena sin que se dé cuenta en un restaurante vegetariano¹⁷⁰ detrás de la catedral e intenta estrangularlo en un portal.

El detective, para recabar información sobre un asesinato, tiene que sufrir los platos que sirven en algunos bares, como las albóndigas del bar Cosme, un divertido episodio que sucede en un local cerca del lugar en el que encontraron el cadáver del bosnio, en *El verano que murió Chavela*. El bar, situado en el barrio de La Isleta, está descrito como un espacio descuidado y sucio:

Unos metros más allá había un bar, el Cosme, un antro cochambroso con una barra de formica, un retrete de loza descascarillada, dos mesas que rivalizaban con la barra en mugre, una televisión con el volumen altísimo y una oferta calamitosa de platos combinados. Las fotos del menú debían de haberse tomado cuando la guerra de Cuba porque ya no se distinguían los huevos fritos del filete empanado ni las albóndigas de las papas arrugadas. Daba grima. (Correa 2014: 27)

¹⁶⁹ La novela se puede consultar o descargar a través de este enlace: <http://www.jlcorrea.com/Escena.pdf>

¹⁷⁰ Este restaurante vegetariano parece ser el mismo al que lleva a cenar Eladio Monroy a Gloria, en la zona de Vegueta, en *Tres funerales para Eladio Monroy*.

También tienen relevancia las discotecas en la saga de Correa, especialmente en *Un rastro de sirena*. Si en las obras de Andreu Martín y Jaume Ribera este espacio aparecía relacionado con el tráfico y el consumo de drogas, en esta novela protagonizada por Ricardo Blanco la discoteca es uno de los lugares que pertenecen a la mafia rusa y al que sus miembros suelen acudir y donde se explota a mujeres de Europa del Este, que son obligadas a prostituirse. De nuevo, por tanto, en estos locales de ocio, destinados principalmente al baile, se llevan a cabo actividades ilícitas que convierten los establecimientos en lugares peligrosos.

Esto provoca que en la discoteca las mafias ejecuten venganzas y tengan lugar sucesos violentos impropios de una isla aparentemente tranquila como Gran Canaria. Así, en una pelea entre bandas mafiosas rivales se produce un tiroteo en el que mueren siete personas en una discoteca de un centro comercial.

A un burdel –que aparenta ser un bar de copas– relacionado con esa discoteca van el detective y un profesor de Filología Eslava que ayuda a Blanco con el idioma, para intentar traducir el tatuaje que tenía el cadáver. Desde que entran en el local, el Katiuska, los dos personajes advierten que este cumple todas las características que se le suponen a un puticlub –como, por ejemplo, la música muy alta para que los clientes tengan que acercarse mucho a las prostitutas para poder hablar– y que la decoración revela el origen ruso de sus dueños. Tanto el detective como el profesor se acercan a sendas prostitutas para intentar conseguir información sobre el crimen que Blanco investiga, y, aunque no logran mucho –pues, de hecho, Evelyn, la muchacha con la que hablaba el protagonista, es asesinada para evitar que pueda contar algo relevante al detective–, alguna pista sí consiguen.

También en *Blue Christmas* aparece otro burdel, este mucho más pobre y descuidado que el anterior, situado en la calle Pamochamoso. Es el prostíbulo a donde va Vicente Dorta, el marido de Sara –y, por tanto, yerno de Andrea

Mérida, la mujer asesinada cuyo caso investiga Blanco—, que es descrito de forma negativa:

Una simple mirada por la ventana del burdel bastaba para comprobar hasta qué punto el hombre se había resignado. El lugar era oscuro y deslucido. Aunque habían renovado la plantilla con dos colombianas entradas en carnes y jaraneras, la mayoría de las putas eran pingonas de medio pelo, bastas y sucias. La visión del burdel era descorazonadora. Daban ganas de pegarle fuego a la casa con los muebles dentro. No dejar ni una viga en pie. (Correa 2013: 64)

Ese burdel es el lugar en el que Vicente Dorta le es infiel a su mujer, la cual conoce los vicios de su marido. El prostíbulo es, pues, espacio para la transgresión. Allí sucede el tiroteo entre la policía y el grupo de extorsionadores árabes, en el que hieren de bala en un brazo a Ricardo Blanco. A la sordidez del local se le añade la peligrosidad de los clientes que allí acuden, que ponen en peligro la vida de prostitutas y otros clientes.

Los hospitales son otros de los espacios frecuentes en la saga de Correa, pero estos aparecen siempre de manera negativa. El escritor canario caracteriza a sus personajes con una fuerte animadversión hacia estos centros, por lo que la imagen que muestran de los hospitales es la de espacios casi carcelarios, propensos a la soledad y al sufrimiento.

A Colacho Arteaga, el abuelo del protagonista, lo ingresan en el Hospital Insular, en *Muerte en abril*, por una prediabetes: el anciano debe pasar allí una noche y no le queda más remedio que aceptarlo, a pesar de que manifiesta que se siente secuestrado.

Su nieto, Ricardo Blanco, tampoco muestra una mejor predisposición pues, en *Blue Christmas*, tras recibir el impacto de la bala en el burdel, lo ingresan en el hospital y exige, de malos modos, que le autoricen el alta voluntaria, algo a lo que finalmente accede el médico.

También la Clínica Santa Catalina es un lugar de malos recuerdos para el detective, pues es donde muere Colacho de una embolia: en este centro se

consume el drama que suele ir aparejado a este espacio de la ciudad (Garrido Alarcón 2010a: 268).

En *El verano que murió Chavela*, Blanco se reafirma en sus pensamientos cuando acude al Hospital Negrín para visitar a un testigo y compara el escenario de un crimen con el hospital y este último le parece más triste por el dolor que se percibe en las habitaciones y en los pasillos:

Nunca se me dieron bien los hospitales. La muerte no me es ajena, claro. Pero el sufrimiento y el dolor me resultan insoportables. [...] En los hospitales hay, por otra parte, demasiadas emociones en juego: madres, esposas, hijos que sufren, a gritos o en susurros, el miedo y la tristeza y el abandono. La escena de un crimen no es triste (más bien hueca); los pasillos de una clínica sí. (Correa 2014: 47)

Blanco hace extensivo el sufrimiento de los pacientes que son tratados en el hospital a sus familiares, a esas personas que, como hizo él con su abuelo, acompañan a los enfermos y, en no pocos casos, ven cómo la vida de estos se apaga lentamente. El detective, además, hace hincapié en las incomodidades de estos lugares que repercuten en los pacientes, como la dificultad para dormir: “Galván tenía los ojos cerrados pero no dormía, ¿quién iba a dormir en un hospital? Allí, cuando no era la Juana de un silencio sepulcral, era la hermana de un rumor de llantos. El caso era mantener a los enfermos en vilo, asustarlos para que sanaran antes y no quisieran volver ni en sueños” (Correa 2014: 48). De este modo, Blanco configura el hospital como un espacio tétrico, de sufrimiento.

Pero no son el detective y su abuelo los únicos personajes que tienen una visión tan negativa de las clínicas y hospitales: el inspector Álvarez también manifiesta un claro rechazo a este tipo de centros. Como el detective, el policía los considera espacios donde se concentra el dolor y el sufrimiento, que le afectan profundamente y le recuerdan malos momentos:

Los hospitales siempre le habían dado grima. Álvarez estaba acostumbrado a enfrentarse a la muerte, había perdido ya la cuenta de los años que llevaba en el cuerpo, pero la enfermedad lo desmoralizaba. En una clínica como aquella había muerto su padre después de siete meses de agonía que no le deseaba ni a su peor enemigo. Y en ese tiempo había visto el dolor, las esperanzas rotas, la angustia y la desolación en tantas familias que rezó para que a él lo tumbara una bala o un infarto, cualquier cosa que fuera fulminante, que no lo dejara ni pestañear. (Correa 2012: 23-24)

La configuración general de estos centros, como se aprecia, es muy negativa. Correa subraya el drama –al que aludía Garrido Alarcón (2010a: 267-268)– que en ellos se vive, en el que al sufrimiento físico de los pacientes se le suma el dolor de los familiares; por tanto, el hospital está representado también como un espacio de traumas.

Además, la configuración negativa que hace Correa de los centros hospitalarios va más allá de los sucesos que se podrían considerar como normales en este lugar, pues en *Nuestra Señora de la Luna* un individuo secuestra y se lleva de su habitación a un paciente que estaba ingresado tras haber sido descubierto en la peregrinación del Pino, en sentido contrario, con las ropas manchadas de sangre. Por lo tanto, el hospital aparece como un espacio con poca seguridad, que puede llegar a ser incluso peligroso.

De hecho, la animadversión del detective hacia los hospitales provoca que este prefiera acudir a la consulta clandestina de Pancho Viera, situada en el muelle. La historia que Blanco narra sobre este personaje al lector permite hacerse una idea de la singularidad de Viera:

no era doctor ni nada parecido. Se dedicaba a poner inyecciones a los vecinos antes de que empezaran a funcionar las casas de salud y los servicios de urgencia. Y se quedó sin trabajo con la llegada de las reformas sanitarias. No había sitio para él, se quejaba, con tanto enchufado, tanto ATS y tanto carajo de la vela. (Correa 2003: 72)

Pancho Viera decidió entonces continuar atendiendo a los pacientes que acudían a su consulta, a los que ofrece, por una tarifa asequible, una total

discreción, lo que permite a muchos de los que allí van no tener problemas con la policía. Por eso, “ahora su consulta era la más discreta de la ciudad. Si no eras demasiado remilgado con lo de la higiene, Pancho te curaba un chichón, te sacaba una bala o te cosía un navajazo, calladito y por el mismo precio” (Correa 2003: 72).

Blanco es un asiduo de la consulta del “doctor” Viera, sobre todo en las primeras novelas. El detective visita a este peculiar personaje, al que le une una buena amistad, para curar sus heridas. En *Quince días de noviembre*, el protagonista acude con la adinerada María Arancha, que se muestra horrorizada ante el aspecto de la consulta y los métodos de Viera: “Para remate de la puñeta, hubimos de esperar, en una sala cutre y desabrida con desconchados en las paredes y cuadros biliosos de piso alquilado, a que Pancho Viera terminara con una paciente, una chica a la que parecían estar matando por los gritos que pegaba” (Correa 2003: 73).

Los lugares que emplea Correa en su saga son variados, aunque muchos de ellos destacan por ser escenarios relacionados directamente con el crimen. Uno de ellos es el Instituto Anatómico Forense, que aunque no tiene el protagonismo que adquiriría en la novela *La luz muerta* de José Javier Abasolo, sí que es un espacio recurrente, ya que algunos de los casos que investiga Blanco comienzan con la visita al depósito de cadáveres. El detective es testigo del relevo generacional, pues el forense Santa Ana se jubila y cede su puesto a su hijo, hecho que ilustra el reflejo del paso del tiempo en la saga.

Los hoteles también son frecuentes en la serie, como el Fataga, en el que se hospeda el delincuente Alejandro Bringas, en *Nuestra Señora de la Luna*; el Mencey, el emblemático y lujoso hotel de Santa Cruz de Tenerife donde se quedan el detective y los miembros de la Filarmónica de Nueva York, en *Muerte de un violinista*; o el hotel Madrid, donde duerme el poeta libanés Nizar Majluf, en *El verano que murió Chavela*. Y es que el hotel, en la literatura, “puede ser el lugar de una noche de amor, testigo de una muerte o, simplemente, un espacio

multiusos, cuyas funciones pueden interpretarse y adquirir valores plurales” (Popeanga Chelaru 2010: 283). Los hoteles se caracterizan por ser un “lugares de tránsito donde nadie conoce a nadie” (González Ledesma 2009: 217), como afirmaba González Ledesma en una de las novelas de la saga protagonizada por el inspector Méndez.

Este espacio se convierte en un lugar hostil en *Muerte de un violinista*, donde secuestran a Juliette Legrand, la viola canadiense de la que se enamora el detective, en el hotel Reina Isabel. La violencia intrínseca del género afecta a lugares como estos, aparentemente tranquilos pero que se vuelven peligrosos.

El hotel, como el hospital, está configurado como un espacio triste, un lugar ajeno y frío en el que pasar una o varias noches, pero estas características se acentúan cuando Blanco entra en una habitación de un puticlub con Evelyn, en *Un rastro de sirena*: “Si las habitaciones de un hotel cualquiera siempre me han parecido tristes y desabridas, con esa decoración insulsa y esas sábanas frías, las de un hotel de putas son la alegoría de la tristeza” (Correa 2010: 135). Y es que en el caso de los hoteles de prostitutas, estos establecimientos ofrecen a sus clientes “el cobijo por excelencia del amor prohibido, furtivo, sórdido” (Popeanga Chelaru 2010: 291). Se trata, entonces, de no-lugares, espacios de tránsito en los que es especialmente relevante conservar el anonimato para que no trascienda que el hombre está cometiendo adulterio o, simplemente, pagando por tener sexo, lo que podría ser concebido como un hecho vergonzoso y humillante.

En la saga de Correa, también tiene cierto protagonismo la universidad, un espacio que no suele ser frecuente en el género criminal español, donde la novela de campus no está tan desarrollada como en otros países¹⁷¹. El autor

¹⁷¹ La novela de campus se caracteriza por la elección de la universidad como espacio en el que se perpetra el asesinato y se desarrolla la investigación: “la elección de una universidad/campus como lugar donde se comete el crimen implica un espacio aislado, cerrado y un lugar con sus propias normas donde muchas veces las distintas situaciones únicamente son comprensibles para aquellos que comparten ese espacio” (Martín Cerezo 2006: 79). En los últimos años ha

canario tampoco ha escrito una obra de este tipo¹⁷², pero sí que incorpora la universidad en dos de sus novelas y en ambas aparece como el lugar al que acude el detective para solicitar ayuda a los profesores de la Facultad de Filología, para que le traduzcan documentos o informaciones que el protagonista posee en otras lenguas. El conocimiento que tiene Correa de la universidad, pues, como ya hemos dicho, es profesor en Las Palmas de Gran Canaria, propicia que Blanco busque colaboración en esta institución.

En *Un rastro de sirena* el detective recurre a Nicolai Dzurinda, profesor de Filología Eslava que le ayuda en el caso del asesinato de la muchacha rusa, cuyo cadáver aparece cortado por la mitad, razón por la cual en la prensa se refieren al caso como el de la sirena.

Dzurinda suele colaborar con la policía como traductor de los testigos o sospechosos eslavos que necesitan un intérprete para poder comunicarse, por lo que se convierte en el puente entre las fuerzas de seguridad del Estado y los miembros de las mafias de Europa del Este. Además, sirve de contrapunto a los personajes eslavos que aparecen en la novela –mayoritariamente mafiosos y prostitutas–, ya que su presencia ayuda a mejorar la imagen de este grupo de inmigrantes.

El detective vuelve a la universidad en busca de colaboración en *El verano que murió Chavela* y en pleno agosto encuentra el campus prácticamente vacío. En el departamento de Filología Francesa consigue encontrar a Adela, una joven estudiante de doctorado que le traduce las cartas en francés que tenía el poeta libanés, cuya desaparición investiga Blanco. El edificio, sin la actividad frenética del curso académico, es tan silencioso, que los golpes que da el

tenido bastante éxito la novela *Los crímenes de Oxford* (2003) –cuyo título en Argentina es *Crímenes imperceptibles*– del autor argentino Guillermo Martínez, que fue adaptada al cine por Álex de la Iglesia en 2008 con el nombre de *Los crímenes de Oxford*. En España, además de *La muerte del decano* (1992) de Gonzalo Torrente Ballester, ha destacado la novela *Natura quasi morta*, a la que ya aludimos antes, de Carme Riera.

¹⁷² Aunque todavía no ha salido a la venta en el momento de terminar este trabajo, parece que *Mientras seamos jóvenes*, la octava entrega prevista para finales de 2015, utiliza la universidad como espacio protagonista.

detective en la puerta para llamar su atención asustan a la joven, que sin querer tira el ordenador al suelo.

Tanto el de Dzurinda como el de Adela son episodios en los que queda reflejada la necesidad de estos profesores para poder desarrollar con éxito las investigaciones que lleva a cabo Blanco. Por tanto, pueden considerarse ejemplos de una reivindicación de la importancia de la Filología, gracias a la cual el detective avanza en sus casos.

Tal vez el espacio más novedoso que utiliza Correa, aunque ya lo había empleado, como hemos analizado, Alicia Giménez Bartlett, es el convento, recreado como escenario del crimen. Es en *Nuestra Señora de la Luna* donde este lugar cobra especial protagonismo, pues la novela se centra, por un lado, en la desaparición de Pablo Quesada, un periodista de investigación de una radio local; y, por otro lado, en el descubrimiento del peregrino que caminaba desorientado y manchado de sangre. La trama está relacionada con el robo y el contrabando de obras de arte, por lo que surgen como espacios relevantes el Museo de Arte Sacro y el Convento de las Ursulinas –trasunto del Convento de las Javerianas, institución en la que se inspiró Correa, pero cuyo nombre modificó para convertirlo en espacio de la ficción–, y situado cerca del Monte Lentiscal y La Atalaya, en el municipio de Santa Brígida.

El convento está dirigido por Dolores Mesa, la responsable, que, como muchos de los trabajadores, no pertenece a la congregación religiosa, sino que son laicos. Con ella se entrevistan el inspector Álvarez y el agente Castillo, y Álvarez percibe el nerviosismo de esta, especialmente cuando hablan del huerto, por lo que el inspector sospecha que ella oculta algo. En otra ocasión posterior, a Álvarez, cuando intentaba dar el alto a un coche sospechoso cerca de la entrada del convento, le destrozan la puerta de su vehículo y no logra detener a los delincuentes que huyen. Son episodios que inciden en la peligrosidad de un espacio no habituado a alojar este tipo de sucesos.

El convento se convierte en escenario del crimen en esa novela, un edificio en el que el detective se tiene que colar clandestinamente para investigar los extraños sucesos que han tenido lugar en Gran Canaria. En esa incursión, descubre primero que allí se realiza el contrabando de obras de arte robadas y, después, encuentra al extraño peregrino –que resulta ser el cura Ernesto Calvo– sedado y secuestrado en una celda. Es el primer acto criminal que descubre el detective, pero no será el último, pues el clímax de la obra se desarrolla allí: el detective regresa porque cree que los asesinos enterraron en el huerto el cadáver del periodista cuya desaparición investiga. Una vez allí, el chófer de la guagua aparece armado con una pistola e intenta matar a Ricardo Blanco, pero no acierta, por lo que el protagonista logra desarmarlo y lo obliga a escarbar en una fosa para descubrir no solo el cadáver del periodista Pablo Quesada, sino también el del jardinero Marco Aurelio Trueba, que había ayudado al detective.

De este modo, el convento, un espacio que se caracteriza principalmente por la paz que en él se respira y cuya función es servir de lugar para la oración, se ve invadido no solo ya por el robo y contrabando de cuadros y otros objetos artísticos, sino por otras acciones mucho más graves, como el secuestro y el asesinato. La subversión de las características del espacio es drástica, pues, debido a la religiosidad de este edificio, puede considerarse incluso como un sacrilegio.

Las novelas de Correa también reflejan las diferencias sociales que existen en Las Palmas y la distribución de la población según su patrimonio y sus ingresos económicos. En *Quince días de noviembre*, el autor canario describe las costumbres de la *jet-set* isleña –también con algún elemento paródico– y los lugares en los que se desenvuelven: su clientela y sus amigos –todos sospechosos del asesinato de Toñuco Camember– poseen grandes casas y pisos, en zonas privilegiadas como Ciudad Jardín y Vegueta, y asisten a reservados clubes –como el Náutico– a los que solo pueden entrar las clases altas de Gran Canaria.

En contraste, hay zonas más humildes de la ciudad, como algunas calles de La Isleta –por ejemplo, donde se encuentra la pensión de Paula Tarajano, en la calle Andamana–, o la zona de Guanarteme –donde vive Álvaro, uno de los hijos de Andrea Mérida, en *Blue Christmas*–, que es descrita como un lugar peligroso en el que conviven inmigrantes subsaharianos y donde se realizan actividades ilegales como el tráfico de drogas, por lo que se trata de un espacio pobre y marginal de la ciudad, como se ilustra con la visita del detective al bar La Meca, en la calle Viriato.

En Las Palmas, como en prácticamente cualquier ciudad contemporánea, han surgido algunas zonas en riesgo de marginación. Aunque se trata de un problema profundo, con múltiples causas, estas zonas son muy concretas y no suponen una de las principales preocupaciones de los ciudadanos. El espacio de los bajos fondos, por tanto, aunque aparece en las obras de Correa, no está exagerado, sino que se trata como un hecho lógico producto de la organización de las sociedades modernas. Así, por ejemplo, cuando el detective pasea con la canadiense Juliette Legrand, lamenta que esta vea la parte más sórdida de Las Palmas, aunque ella la asume con total normalidad:

Aunque ganamos una peregrinación de lo más pintoresca: macarras chillones mostrando sus cuellos y sus dedos enjoyados, chulos arrogantes de pelo en pecho, putas estropeadas, limosneros demacrados y sucios. Me hubiese gustado evitarle esa visión ingrata de Las Palmas, pero Juliette no pareció darle mayor importancia. La imaginé acostumbrada a ciudades crecientes y prósperas. En realidad, es lo que tienen: crecen y prosperan también en los bajos fondos. (Correa 2006: 116)

Hay otros espacios que en las novelas de José Luis Correa protagonizan escenas claramente negativas. Un ejemplo es la plaza de Faray, donde el detective, cuando intenta separar a dos chicos que estaban agrediendo a otro, es herido por estos en un brazo con una navaja. Esta plaza es también el lugar

desde donde huye uno de los asesinos de *Un rastro de sirena*, sin que el detective ni la policía puedan seguirlo.

Correa también configura lugares sórdidos como escenarios del crimen, alguno de los cuales recuperan la esencia de la ficción criminal estadounidense que se desarrolla en las grandes ciudades. Es el caso del callejón en el que es asesinado el hombre bosnio en *El verano que murió Chavela*, de cuya investigación se ocupa Ricardo Blanco:

Un contenedor que olía a gato muerto, sobre el que se apoyaban los restos de un somier y de una silla desvencijada. Un negocio en ruinas que se caía de viejo, con una verja de hierro sin candar que por las noches alguien levantaba para hacerse la cama entre cartones podridos, traperas, vasos de papel usados y tufo a meados. (Correa 2014: 23-24)

Una descripción que nada tiene que envidiar a esos espacios sucios y solitarios que aparecen con frecuencia en las películas y series de televisión estadounidenses, ambientadas en grandes ciudades como Nueva York, Boston o Los Ángeles.

Correa configura Las Palmas como una ciudad propia del género, es decir, con los espacios tópicos de la novela criminal y la introducción de nuevos elementos, como el uso del convento como lugar de muerte. No obstante, Las Palmas no es una ciudad hostil y tampoco es representada como urbe excesivamente violenta, pues, a pesar de algunos tiroteos que se producen y de otros hechos delictivos, la construcción del espacio urbano no parte de una mirada desencantada, como sí lo eran Barcelona en las obras de Manuel Vázquez Montalbán y en las de Francisco González Ledesma, o Vigo en las novelas de Forcadela.

Las características del género aportan a Las Palmas una serie de elementos que inciden en el aumento de la percepción, por parte del lector, de la peligrosidad de la ciudad, pero los sucesos criminales no convierten la urbe en un espacio angustioso con un ambiente irrespirable, sino que se trata más

bien de sucesos puntuales, la mayoría relacionados con motivaciones pasionales, aunque también haya casos de organizaciones criminales internacionales –que aparecen, sobre todo, en *Un rastro de sirena* y en *El verano que murió Chavela*¹⁷³. Por todo ello, el carácter de Las Palmas puede ser similar al de Bilbao de José Javier Abasolo: dos ciudades modernas que no son ajenas a los crímenes.

9. 2. 2. Las Palmas, ciudad del paraíso

La consolidación de Las Palmas en el género se enfrenta a la aparente contradicción de mostrar la violencia y la hostilidad de una ciudad turística, caracterizada generalmente por el buen clima, la belleza paisajística y las playas, además de poseer un interesante casco histórico con importantes obras arquitectónicas. Tampoco se puede olvidar la mitificación de la que ha sido objeto el Archipiélago desde la época grecolatina y que se ha mantenido en el imaginario cultural, hecho que han utilizado las instituciones insulares para la creación de nuevas campañas turísticas, presentando Canarias como el paraíso.

Tal vez por ello, Correa no configura una ciudad especialmente hostil, sino como en los casos de Domingo Villar y José Javier Abasolo, el detective y el resto de personajes aprovechan la urbe para pasear y disfrutar tanto de las calles y de los monumentos como de los paisajes naturales de la zona.

Así, las referencias a las bonanzas del clima, que son asiduas durante la saga, permiten mostrar una imagen de Canarias como el paraíso, donde las temperaturas son agradables durante todo el año y la variación térmica entre las estaciones es mínima. Además, tampoco son muy frecuentes las precipitaciones, por lo que los canarios en ocasiones las echan en falta:

¹⁷³ En este sentido, la trama criminal que se desarrolla en *Nuestra Señora de la Luna* no está tan relacionada con la motivación pasional –que también ocupa un peso importante en la novela– como con el robo y contrabando de obras de arte que perpetran unos individuos que forman una pequeña organización que opera en España.

Bien estaba que las islas fueran el paraíso, seguro de sol y esas bagatelas para atraer a turistas desprevenidos. Pero los isleños añoraban de vez en cuando un pizco de invierno, una llovizna que renovara el aire y le diera color al campo. Estaban ahítos del verano perpetuo, del calor pegajoso, del aire acondicionado que descalabraba las gargantas y reseca los labios. (Correa 2013: 32)

Como en las novelas de Domingo Villar, Correa aprovecha la presencia de personajes foráneos para mostrar algunos espacios a través de la mirada del que los ve por primera vez, al mismo tiempo que sirven de excusa para que otros personajes que han nacido y viven en la ciudad les expliquen algunas particularidades de los lugares que visitan. Es el caso, por ejemplo, de Anne Marie, la joven polaca a la que la mafia obliga a prostituirse y que el detective rescata de un tiroteo y esconde en casa de Inés. La secretaria de Ricardo Blanco lleva a Anne Marie a caminar y hacer turismo por las calles de Las Palmas, y es Vegueta, el principal barrio histórico de la ciudad, uno de los espacios mejor valorados por la joven: “A Anne Marie le encantó Vegueta. Estuvieron paseando del brazo como dos turistas por la ciudad vieja. Se hicieron fotos en la fuente de la plaza del Pilar, a horcajadas sobre uno de los perros de Santa Ana, en la glorieta del Espíritu Santo” (Correa 2010: 123). El barrio, el primero en el que se asentaron los conquistadores, aparece en numerosas ocasiones en la saga protagonizada por Ricardo Blanco. Esta zona es propicia para el paseo y para la reunión en sus variados bares y restaurantes, por lo que los personajes aprovechan el bello enclave para admirar la arquitectura y andar tranquilamente por calles como la de los Balcones, de gran interés turístico. En Vegueta, por ejemplo, caminaba románticamente el detective con Cristina, la última relación amorosa del personaje antes de conocer a María Arancha Manrique en *Quince días de noviembre*, y es también el lugar en el que se entrevista con otros personajes, sobre todo en las terrazas de los bares y cafeterías.

El caso que investiga el detective en *Nuestra Señora de la Luna* lo obliga a acudir varias veces al Museo de Arte Sacro, junto a la Catedral, en el edificio en

el que algunos personajes roban objetos artísticos, pues, de hecho, el misterio de la novela se centra en un cuadro de Juan de Miranda¹⁷⁴. De este modo, y como es frecuente en el género, Vegueta también tiene un lado oscuro que se representa a través de los sucesos criminales que allí se desarrollan: es el caso, por ejemplo, del secuestro del detective que perpetran la asesina y su cómplice en *Muerte en abril*, pues el protagonista sigue a la cómplice por el histórico barrio, y en la casa de esta en Maninidra –cerca del barrio de Vegueta– lo espera la asesina para secuestrarlo y matarlo, objetivo este último que no consiguen llevar a cabo.

Además de Anne Marie, otros personajes que actúan como turistas por la ciudad y que disfrutan con la contemplación de una arquitectura y un paisaje desconocidos son Aaron Schulman y Juliette Legrand, en *Muerte de un violinista*, o el poeta Nizar Majluf, en *El verano que murió Chavela*. La posibilidad de ver por primera vez esos espacios le permite al escritor canario mostrar el asombro de los extranjeros, por lo que se acentúa la belleza de la ciudad.

A pesar de los sucesos criminales que tienen lugar en Las Palmas, la ciudad no deja de ser agradable para el protagonista, que disfruta paseando por el barrio viejo y por calles como Tomás Morales o Benito Pérez Galdós y comiendo platos típicos canarios en restaurantes en los que el detective reflexiona sobre los casos o habla con otro personaje –en especial Colacho–, en escenas que permiten mostrarle al lector la cultura gastronómica de las Islas a la vez que reafirman al detective en su identidad canaria.

La rutina de Ricardo Blanco en Las Palmas, lejos de estar descrita como tediosa, aparece agradable ante los ojos del lector, pues el detective interactúa en las calles con otros ciudadanos que no solo habitan en Las Palmas, sino que además la conforman con sus tiendas y ocupaciones como un espacio amable y pintoresco:

¹⁷⁴ Juan de Miranda fue un pintor canario, nacido en 1723 en Las Palmas de Gran Canaria y fallecido en 1805 en Santa Cruz de Tenerife, cuyas obras pertenecen al barroco tardío.

Regresé al despacho después de despedirme de Lourdes Ávila. Triana en agosto estaba bulliciosa, febril, llena de ruidos. Saludé al viejo lotero. Le eché unas monedas a la estatua del caballero sin cabeza. Compré dos mantecados de canela en la dulcería de la esquina y, con la vuelta, ayudé a sofocar el calor a dos músicos ambulantes. (Correa 2014: 85)

Ricardo Blanco no considera el bullicio de la calle Triana como un signo agobiante y estresante, sino que, en pleno agosto, mes vacacional en el que gran parte de los ciudadanos abandona Las Palmas para marchar a otros destinos vacacionales, el detective advierte esos ruidos como la demostración de la vida de la urbe, que ni en agosto detiene el ritmo constante de vehículos y transeúntes.

Precisamente en agosto se celebra un congreso de literatura africana en la Casa de África, cuya sede se encuentra en un edificio de arquitectura colonial en Las Palmas, en un bello inmueble de cuya estética pueden disfrutar los autores extranjeros invitados al evento. El edificio es el marco ideal para estos encuentros literarios, que demuestran la vitalidad cultural de la ciudad.

La saga de Correa se desarrolla principalmente en la ciudad de Las Palmas, pero también aparecen otros espacios de la isla de Gran Canaria, y tan solo en *Muerte de un violinista* el detective se desplaza a Tenerife para continuar con la investigación. De este modo, el sur de Gran Canaria está representado en alguna de las novelas, como *Muerte en abril*, *Un rastro de sirena* o *El verano que murió Chavela*.

El sur de Gran Canaria, como sucede en otras islas –especialmente en Tenerife–, es una zona cuya principal actividad económica recae en el turismo. Al estar situada en sotavento, las precipitaciones son menores y, aunque el paisaje es más árido, es mucho menos frecuente encontrar el tiempo nublado que en la vertiente de barlovento, por lo que aumenta el interés turístico enfocado al disfrute de sol y de playas.

Son sobre todo los municipios de Mogán y San Bartolomé de Tirajana los que concentran a una gran cantidad de los turistas que llegan a Gran Canaria,

pues en estos se sitúan localidades como Playa del Inglés, Maspalomas, Arguineguín, Puerto Rico y Puerto de Mogán, con una gran oferta hotelera que atrae a miles de visitantes cada año.

El sur está representado, como Las Palmas, a través del contraste: por un lado, el ocio, el buen clima y las actividades turísticas que permiten a los personajes disfrutar; por otro, los sucesos criminales que allí se producen. De este modo, en *Muerte en abril*, el detective va a un hotel de San Agustín con su novia Malena para pasar un fin de semana en el que poder desconectar de la rutina, estar juntos y aprovechar el buen tiempo en la playa. Sin embargo, en *Un rastro de sirena*, el sur aparece dominado por la mafia, con prostíbulos en los que explotan a jóvenes inmigrantes, violentos asesinos y algún tiroteo, sucesos impropios de una isla aparentemente tranquila como Gran Canaria. Además, la mafia secuestra a Colacho para obligar al detective a rescatarlo, y, de este modo, intentar acabar con la vida de Blanco, aunque sus planes no llegan a buen puerto.

Por lo tanto, el sur aparece con dos caras: un apacible lugar turístico y un espacio propicio para la delincuencia y la criminalidad, debido a la incesante llegada de visitantes entre los que los mafiosos pueden pasar desapercibidos.

No obstante, como en la ciudad, parece que estos trágicos hechos quedan en un segundo plano y no consiguen desmerecer la belleza de las playas y las bondades del clima, pues Ricardo Blanco vuelve años después, en la novela *El verano que murió Chavela*, al sur, a un hotel al que acude con Beatriz para pasar unos días tranquilos y románticos, olvidando la rutina y disfrutando del buen tiempo veraniego y de la piscina. Para el detective, pues, los dramáticos sucesos –en los que secuestran a su abuelo y para liberarlo debe matar a un hombre– forman parte del pasado, y no relaciona el sur con esta terrible experiencia.

Resulta especialmente interesante la recreación de la estancia en el hotel de la pareja, pues se produce cierta desmitificación debido a la masificación del lugar –es el mes de agosto, temporada alta de turismo– que provoca que el

protagonista contemple a los extranjeros como enemigos que le quitan los mejores sitios de la piscina:

El enemigo del norte se levantaba al alba o enviaba una avanzadilla de niños igual de lechosos y alborotadores a coger las mejores posiciones: las de más sombra, las más cercanas a la piscina, las fronterizas con el bar Caribe. Cuando llegábamos nosotros solo quedaba libre un rincón desangelado junto al generador, el ruido monótono y grosero del motor de las máquinas, ni una planta para darle color o resguardarse. (Correa 2014: 41-42)

Se trata de un divertido episodio que, sin llegar a la mordacidad y a la desmitificación que emplea David Lodge en *Therapy*, relativiza la imagen idílica del turismo de masas en busca de sol y playas.

José Luis Correa no ha permanecido impasible ante la crisis económica que desde 2008 ha afectado gravemente a España y a partir de *Nuestra Señora de la Luna* surgen en sus novelas muchas alusiones a la situación económica, política y social del país: los recortes en los salarios y en los presupuestos de las instituciones públicas –como en la comisaría y en los hospitales, que afectan directamente a los personajes–, los problemas políticos, el aumento en el número de personas en paro, la precariedad laboral o las prospecciones petrolíferas frente a las costas de Lanzarote y Fuerteventura –hecho que movilizó a la sociedad canaria, que se mostró mayoritariamente en contra y que rechazó estas prospecciones a través de manifestaciones en la calle y otros tipos de protestas– son, entre otros, temas de actualidad que se mencionan en las obras del autor canario. No obstante, a pesar de la gravedad de la crisis, la belleza de la ciudad no se resiente, y los únicos efectos colaterales que la situación económica causa en las novelas de Correa son la reducción de proyectos arquitectónicos por los recortes en los presupuestos, como sucede en la construcción del centro de salud de La Isleta, situado cerca de la plaza de Belén María.

A pesar de la crisis, la ciudad sigue siendo ensalzada por su belleza, hasta algunos rincones que no han sido especialmente destacados ni en la literatura ni en las visitas turísticas: “¿Estaba viendo la biblioteca del Estado? Perfecto. Una imagen preciosa, ¿a que sí?” (Correa 2014: 148).

La ciudad y la isla en general, a pesar de ser concebidas como espacios donde se ambientan tramas criminales, están representadas como lugares agradables e, incluso, idílicos, en los que el buen clima, la riqueza del patrimonio arquitectónico y la tranquilidad de las playas no solo los disfrutaban los propios habitantes, sino también los numerosos visitantes que cada año viajan a Gran Canaria. El empleo de estos personajes foráneos permite a los ciudadanos de Las Palmas enseñar los espacios más relevantes y explicar su historia y las curiosidades más destacadas, un recurso a través del cual el escritor muestra su ciudad a los lectores.

9. 2. 3. Las Palmas en carnaval

José Luis Correa introduce en *Un rastro de sirena* una de las fiestas más famosas de Canarias: los carnavales. Aunque estos no aparecen sino casi al final de la novela, son protagonistas de una de las principales escenas de la obra, en la que se unen la violencia de un delincuente que huye con la muchedumbre que celebra, alegre y bajo los efectos del alcohol, la fiesta.

El carnaval es posiblemente la fiesta más internacional de las Islas, con gran repercusión en toda España e incluso en el extranjero. A ella acude una gran cantidad de turistas llegados desde diversas partes del mundo, aunque predominan los europeos, en especial los que proceden de países nórdicos y Rusia, que aprovechan el buen clima de Canarias para evitar las bajas temperaturas de sus países en los meses más fríos del año.

Los carnavales más famosos son los que tienen lugar en Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas de Gran Canaria, pero también destacan otras fiestas enmarcadas dentro de esta celebración, como los Indianos de La Palma, Los

Carneros de El Hierro y Los Diabletes de Tegui, en Lanzarote. Se trata de tradiciones autóctonas que se conservan en la actualidad y que también resultan de especial interés turístico.

A pesar de la gran popularidad de los carnavales en Canarias, su representación en la literatura ha sido escasa, casi inexistente. No obstante, Correa emplea esta fiesta en su novela, en un episodio muy bien construido en el que mezcla la acción propia del género con la celebración festiva en la calle. El propio escritor confiesa que una de sus prioridades cuando iba a redactar *Un rastro de sirena* era que “quería contar una historia en el Carnaval” (Morote Medina 2010).

Correa sitúa la acción en el entierro de la sardina¹⁷⁵, una procesión festiva en la que la gente, de luto, acompaña a la sardina que va a ser incinerada, en una parodia del cortejo fúnebre. Se trata del final de los carnavales, pues se corresponde con el tradicional Miércoles de Ceniza, que indica el comienzo de la Cuaresma y, por tanto, el triunfo de esta sobre don Carnal. Los disfraces más recurrentes son el de viuda –tanto para mujeres como para hombres– y el de cura, pues sufren, de manera burlesca, el fallecimiento de la sardina que pone fin a los festejos del carnaval¹⁷⁶.

El detective debe acudir por la noche al puerto, concretamente al muelle de la Ribera Oeste, donde sospecha que un barco de la mafia va a descargar droga. El operativo policial está preparado y Blanco quiere comprobar que los agentes llevan a cabo su misión con éxito. No obstante, los criminales, en previsión de la actuación de la policía, utilizan un barco vacío para llamar la

¹⁷⁵ Barreto Vargas indica algunos posibles orígenes de esta celebración (1993: 256-258). Aunque la autora de ese estudio se refiere al carnaval de Santa Cruz de Tenerife, la descripción que hace de la sardina que va a ser incinerada también sirve para la de la festividad en Las Palmas: “A la guapa y sensual sardina se le pinta unos labios carnosos y exuberantes y se le coloca unas grandes pestañas. Ella es la muerta, pero una muerta que muere a pura carcajada, segura de que volverá a resurgir de sus propias cenizas. Es de cartón piedra y se rellena con maravalla, cartón y material inflamable para que queme bien y por mucho tiempo” (1993: 254).

¹⁷⁶ No obstante, también existe el fin de semana de piñata, “una propina para los que se resignan a que la fiesta agonice y muera” (Barreto Vargas 1993: 262).

atención, mientras en un pesquero chino traían la mercancía que van descargando.

El protagonista, tras dar la voz de alarma, comprueba cómo uno de los asesinos intenta huir del puerto y se interna en la ciudad, que celebra bulliciosa el carnaval.

Tanto el asesino –apodado la Sombra– como el detective, que sigue al criminal, se mezclan entre la muchedumbre que disfruta de la fiesta, como Anne Marie –la prostituta polaca– e Inés, que salen del piso para que la joven pueda conocer los carnavales de Las Palmas. Las mujeres creen que la muchacha no pasará ningún peligro debido a la cantidad de gente que hay en las calles, que imposibilita cualquier maniobra intimidatoria por parte de los mafiosos.

El espacio central de las celebraciones del carnaval de Las Palmas es el parque de Santa Catalina, donde se sitúa el escenario en el que tienen lugar las diversas actuaciones y galas. Es por ello que el parque de Santa Catalina se llena de gente, entre los habitantes de Gran Canaria y los turistas llegados de otras partes de España y del extranjero, dispuesta a disfrutar de la fiesta, como sucede en este episodio, ambientado durante el entierro de la sardina:

Como había apuntado Inés, sobre las once no había un alfiler en el parque Santa Catalina. La ciudad se había echado a la calle a despedir a la sardina. Era una noche en la que nadie hacía rehenes, en la que todos echaban el resto porque no había otra igual de bullanguera hasta el siguiente carnaval. Además de la música que brotaba de las pilas de altavoces dispuestas en los alrededores de la plaza, varias orquestas desfilaban con brío animando su propio entierro. En cualquier caso, cada grupo escenificaba la misma farsa, calcada de la anterior. Un velatorio en el que nada faltaba: el obispo, con su cohorte de curas y monaguillos portando hisopos, daba la extremaunción a una sardina de papel maché; cuatro portadores llevaban el cadáver del animal sobre unas parihuelas de caña; la cúpula militar de los tres ejércitos honraba a la muerta; y una docena de viudas con bigote y voz aguardentosa, tiradas en la acera, lloraban su pérdida de un modo histriónico. Había que caminar con el tiento de una grulla a fin de no patear a ninguna de aquellas dolientes despatarradas. (Correa 2010: 189)

La parodia burlesca es la característica principal del carnaval, y tal vez sea en el entierro de la sardina donde se hace más evidente, debido a los modelos que se imitan: desde el propio cortejo fúnebre a las autoridades, tanto eclesiásticas como políticas. Esto explica por qué durante el Franquismo los carnavales estaban prohibidos y se celebraban subrepticamente bajo el nombre de Fiestas de Invierno.

Ricardo Blanco, para pasar desapercibido en el parque y en el muelle, se disfraza de viudo, de tal manera que no llame la atención de los mafiosos. El carnaval es, en efecto, la fiesta que permite a las personas disfrazarse y, aunque solo por unas horas, adoptar paródicamente otra identidad.

Debido a la muchedumbre –conocida como mogollón– y a los propios disfraces, entre los asistentes a la fiesta reina el anonimato, pues es muy complicado encontrar o reconocer a alguien. La gente se amontona y baila al ritmo de la música y en este caos las personas que asisten a la fiesta aprovechan para divertirse. Correa refleja con el carnaval la situación de explotación que sufren las muchachas que son llevadas con engaños a Gran Canaria: “el juego de la realidad y la apariencia simboliza una metáfora de la propia vida de esas chicas sometidas a la prostitución” (Quevedo García 2010: 230).

Como las identidades se vuelven confusas y no es fácil distinguir a nadie, el protagonista no es capaz de discernir si los policías que ve son realmente agentes o si se trata de personas disfrazadas. La alborotada fiesta la percibe Blanco así:

En aquel festival de la apariencia, quien más quien menos jugaba a ser otro, pero lo hacía tan bien que cualquiera diría que el disfraz no era su verdadera esencia. Me miraban con los ojos vidriosos para decirme sí, éste soy yo, aquí está lo que siempre anhelé ser: puta de barrio, cardenal lascivo, la novia en el casamiento, el muerto en el entierro. En un momento de mi desvarío, se me acercó una morenaza de sonrisa blanca, altos tacones y un lunar Marilyn en la barbilla con ganas de jarana, ¿te apetece una copa?; anda, guapetón: a ver si se te quita esa cara de duelo. (Correa 2010: 203-204)

Es esta situación caótica y festiva que se impone en la ciudad la que permite que el asesino apodado la Sombra huya entre la multitud y encuentre a Anne Marie, a la que intenta llevarse consigo, aunque para ello mata a un joven disfrazado. En este tenso episodio, Blanco está a punto de perder la vida, pues la Sombra tiene una pistola y va a dispararle. Sin embargo, Anne Marie consigue clavarle unas tijeras en el ojo y el inspector Álvarez, que llega justo a tiempo, lo mata de un disparo.

En esta fiesta en la que predomina la parodia de la realidad, el tiroteo en medio de la multitud sorprende a los hombres y mujeres que se divierten en la calle, que no pueden asumir con rapidez lo que sucede. Pero, a pesar de este incidente que contribuye a que los carnavales sean percibidos como peligrosos, el narrador había hecho hincapié antes en los grandes dispositivos de seguridad que se despliegan en estas celebraciones, con agentes en todas las esquinas, especialmente en las zonas donde es mayor la concentración de personas. Por ello, este hecho puede considerarse un acto puntual motivado por la acción de las mafias, un requerimiento del género que le permite a Correa crear un episodio espectacular, de mucha violencia, entre los festejos del carnaval.

9. 2. 4. El mar

El mar es un elemento que está siempre presente en las novelas de José Luis Correa. Si en la saga de Domingo Villar era un espacio importante, en los dos autores canarios cuya obra vamos a analizar el mar resulta imprescindible, algo fácilmente comprensible porque las islas están rodeadas de mar, por lo que este se convierte en una presencia constante en la vida de los isleños.

La presencia del mar ha sido una de las principales características de la literatura canaria, tal y como ha señalado la crítica (Valbuena Prat 1937; Alonso 1993; García Ramos 2002; Páez 2004) y como hemos desarrollado en la introducción sobre la literatura canaria. De hecho, el poeta Pedro García Cabrera, se refirió al mar como elemento definitorio de la poesía canaria,

porque las imágenes del medio marino “son, en resumen, nosotros mismos, poblando el tiempo anónimo de la mar” (García Cabrera 1978: 56).

El océano ha sido tratado recurrentemente en la literatura canaria de una manera paradójica, pues, en algunas obras, aparece como el elemento que separa las islas y que, por tanto, las aísla¹⁷⁷, pero en otras es el puente que permite unir las.

El mar y la costa son espacios que aparecen con mucha frecuencia en las novelas de Correa, pues Las Palmas es ciudad portuaria y cuenta con importantes playas, lo que permite que sea este elemento uno de los más destacados en el desarrollo económico de la urbe, tanto por el transporte de mercancías y de pasajeros como por la llegada de turistas que quieren disfrutar del litoral. El mar es, por tanto, el principal sustento de la ciudad, y además se destaca de él su belleza, al igual que la del litoral grancanario.

La hermosura de la costa propicia que sea el espacio elegido para dar paseos e incluso para reunirse. De este modo, la playa de Las Canteras es el lugar escogido por el inspector Álvarez y su esposa para andar y hacer así algo de ejercicio. Esa playa aparece además con frecuencia como un espacio que facilita la confidencia y la cita romántica, pues, con la brisa del mar y el sonido de las olas al romper en la orilla, se representa como un lugar idílico: “La Luna se había instalado en lo alto del cielo, su reflejo de plata en las aguas negrísimas del mar de Bañaderos. Al fondo, el esqueleto iluminado de Las Canteras se dejaba mecer por las olas de una hermosa noche de San Diego” (Correa 2003: 50).

Ricardo Blanco tiene varios encuentros con mujeres cerca de la playa, escenas románticas que el paisaje ayuda a configurar como espacio que favorece el éxito de las situaciones amorosas. Es el caso del paseo de Las Canteras,

¹⁷⁷ A este respecto, son bien conocidos los ensayos de Miguel de Unamuno sobre las islas, pues el escritor estuvo desterrado en Fuerteventura. Algunos de estos textos pueden leerse en Armas Ayala (1963).

adonde acude Ricardo Blanco en compañía de Juliette Legrand, en *Muerte de un violinista*, tras una pelea que se desencadena en el bar el Malecón de La Habana y en la que participa el detective. Aunque la mujer tiene miedo de que los agresores los estén buscando, el escenario resulta ser el lugar idóneo para el comienzo de una relación amorosa:

Nos detuvo la baranda de la playa y el vaticinio de que nadie nos seguía. [...] La invité a sentarse en un banquillo del paseo, un mojón de piedra sin respaldo. Aceptó. Con una condición. ¿Qué la rodeara con mis brazos? No. No todavía. Tal vez más tarde. Le bastaba con que no le diéramos la espalda a la avenida. Aún le duraba el susto. De acuerdo. Yo vigilaría. Pero no iba a permitir que Juliette se perdiera el espectáculo de la luna desangrándose sobre el mar. De modo que acabamos tal que si nos hubiésemos peleado, charlando en voz queda en un banco de piedra, más confesionario, más diván, más confidente que otra cosa. Ella mirando a mi mar y yo a su hotel.

Apenas fue una hora que nos duró un suspiro. Hablamos de lo humano (la magnífica cena, la caótica pelea, la cara que debió quedársele a los novios del Malecón) y lo divino (el silencio, la playa, la luz de la luna, más *moonlight* que nunca). [...]

La abracé. Le busqué mariposas en el pelo. La besé con toda la suavidad de la que fui capaz. Sabía a hierbahuerto Juliette. A limón. A ternura. La dejé dormitar sobre mi pecho. (Correa 2006: 127-128)

En este caso, Blanco diviniza el paisaje, lo que contribuye a comparar Canarias con el paraíso. La playa, idealizada, es el escenario perfecto para que se inicie la pasión amorosa, y, de hecho, hay más ocasiones en las que el detective planea una cita con otra mujer cerca de la playa, como en *Nuestra Señora de la Luna*, donde Blanco cena en una terraza con Beatriz y desde donde puede espiar los movimientos de Isaac Olalla, el secretario del obispo que podría estar implicado en el contrabando de obras de arte.

Por la noche, el paseo de Las Canteras es un lugar tranquilo con un fondo idílico que contribuye a que el detective pueda intimar con una mujer, conocer sus secretos e, incluso, comenzar una aventura amorosa: “Tomamos, en silencio, el camino de Las Canteras. Buscábamos, inconscientemente, alejarnos de la plaza de la Victoria que, a esas horas, estaría de bote en bote, pletórica de

risas y bullicio. El paseo de la playa invitaba a la confidencia” (Correa 2003: 106). La playa incita a la sinceridad y estimula las pulsiones eróticas de los personajes, que ante ese paisaje se dejan llevar por la pasión.

También el mar es un espacio que protege, aunque metafóricamente, a los personajes, donde pueden olvidar sus penas, como le sucede a María Arancha en la terraza de un bar de La Puntilla con el detective: “Ella mediosonrió y volvió al mar, donde menguaba algo su pena y estaba a salvo de presentimientos” (Correa 2003: 145).

La playa es espacio para el disfrute de los ciudadanos de Las Palmas y de los turistas, que pueden tomar el sol, jugar en la arena o nadar en el mar. Sin embargo, no perciben igual los isleños y los extranjeros el clima a principios de enero, ya que, mientras para los canarios hace mucho frío, para los visitantes la temperatura es perfecta, una maravilla comparada con la que tienen que soportar en esas mismas fechas en sus países de origen:

La playa estaba llena de gente. Gente solitaria, parejas, grupos. Gente discordante en color, en edad, en vestimenta (los extranjeros paseaban en pantalón corto y camiseta; los isleños iban abrigados hasta el cuello). El termómetro de la avenida marcaba veinte grados. Para unos era puro verano; para otros hacía un frío infernal. (Correa 2013: 124)

En este caso, es la actitud de los turistas la que permite idealizar la ciudad, ya que para ellos el clima, en pleno mes de enero, se presenta como el propio de un lugar paradisiaco.

Un personaje que conecta al detective con el mar es su abuelo Colacho Arteaga, ya que se dedicaba, hasta su muerte, a carenar barcas y toda su vida estuvo relacionada con el mar. Es el personaje que mejor encarna la cultura del mar en las novelas de Correa, pues trabaja en la playa de La Puntilla y su existencia sería incomprensible sin el océano. Ricardo Blanco acostumbra a ir a buscar a su abuelo para ir a desayunar al casinillo, el café de Juan Rejón, donde

Colacho le aconseja sobre los casos que investiga, pero también sobre temas personales, sobre todo en lo referente a las mujeres, que compara con el mar:

Seguimos charlando un rato más sobre mujeres y sobre el mar. Siempre encontraba paralelismos entre ambos. Para él, todas tenían, al final, un rasgo marinero: eran serenas, cálidas, profundas, se encrespaban, daban resaca, se revolían como galernas, sabían aguantar la marejada, iban al pairo, se dejaban llevar por la brisa. En fin, cada mujer de la que hablaba acababa por parecerse al Atlántico. (Correa 2003: 100)

Tras la muerte de Colacho, el detective queda huérfano y pierde al único familiar que le quedaba, a su faro, tal y como lo había definido, a través de una alegoría marítima, en *Muerte de un violinista*: “Tengo, a veces, la sensación de ser como esos barcos solitarios que no se hallan cómodos en puerto, pero que no pueden navegar sin una luz de referencia en tierra. Y mi puerto, mi faro, la única prueba de que existo de veras es ese viejo calafate de La Isleta” (Correa 2006: 76). El estado en el que queda Ricardo Blanco es lamentable, incapaz de superar al principio el fallecimiento de su abuelo. Pero poco a poco, y gracias a la rutina de las investigaciones, el apoyo de sus amigos y el amor de Beatriz, consigue reponerse y volver a sus costumbres.

Aunque pierde a su referente más claro del mar, el protagonista no olvida a su abuelo, y la mejor forma de recordarlo es volver a La Puntilla, donde el viejo Colacho trabajaba, y celebrar la vida:

No sé por qué los pasos nos condujeron a La Puntilla. ¿Quién sabía? Quizá mi abuelo me estuviese esperando, en la arena, con sus aperos de restañar los botes.

Al llegar al lugar donde solía sentarse Colacho, nos detuvimos. Le señalé un punto entre dos barcas. Beatriz sonrió. Me llevó de la mano hasta el agua. Se descalzó. Se arremangó el vestido casi hasta la cintura. Surcó las primeras olas. ¿O eran las últimas? Se desprendió de la flor y la lanzó al mar. Regresó a mi lado. Me besó. Me susurró al oído, La vida, amor; tenemos que celebrar la vida. (Correa 2014: 263)

El mar de La Puntilla, por tanto, simboliza para Ricardo Blanco la memoria de su abuelo: la costa en la que carenaba Colacho y a donde iba a visitarlo el detective se convierte en espacio del recuerdo, donde añorar al ser querido fallecido, pero esta vez sin pena ni lamentaciones, sino disfrutando del momento al lado de su amada Beatriz.

Pero en la saga de Correa, a pesar de la idealización recurrente de la costa, el mar también aparece como lugar en el que se cometen crímenes o en el que los malhechores se deshacen de los cadáveres. En *Muerte en abril*, las asesinas hacen desaparecer el cuerpo de Juan Simón Toledo –quien agredía y violaba a su mujer– precisamente en el mar, y, en *Un rastro de sirena*, el caso que investiga el detective gira en torno a un cadáver que encuentran en la orilla de una playa.

Como en *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental en rojo*, de Francisco González Ledesma, o en *A praia dos afogados*, de Domingo Villar, la investigación comienza con un cadáver que proviene del mar. En la novela de Correa, el homenaje a Vázquez Montalbán es mucho más claro que en el caso del escritor gallego, pues, aunque en *Un rastro de sirena* solo llega a la costa la mitad superior del cuerpo de la víctima, esta posee un tatuaje, como lo tenía el cadáver de la obra protagonizada por Pepe Carvalho. En el de la joven asesinada en la novela de Correa, también había una inscripción, aunque los culpables cercenaron el cadáver para que no se pueda identificar: una rosa con un lema en ruso, que significa “añorar el pasado es correr contra el viento” (Correa 2010: 141). Además, si en *Tatuaje* la víctima trabajaba en Holanda, en *Un rastro de sirena* es el tatuador, Joop Alkemade, el que tiene nacionalidad holandesa, lo que indica de nuevo la fuente que sirve de inspiración a Correa¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Correa ha declarado su admiración por la obra de Vázquez Montalbán. De hecho, en su página web puede leerse una carta que le escribe el detective Ricardo Blanco a Pepe Carvalho, en la que se enumeran las principales características que ambos tienen en común: el gusto por la comida, el humor y el código moral. Puede consultarse en: <http://www.jlcorrea.com/Carta%20a%20Pepe%20Carvalho.pdf>

De este modo, la playa deja de aparecer como un espacio idealizado, ya no es el lugar de los enamorados y del disfrute, sino que se convierte en un escenario del crimen, con un episodio especialmente desagradable que se narra al comienzo de *Un rastro de sirena*:

Al principio, el muchacho pensó que se trataba de un remolino de algas de las que el mar despide con frecuencia. Lo había visto muchas veces, sobre todo en el cambio del otoño al invierno, con tiempo del norte y en aquel recodo donde la playa se une con la escollera de la depuradora. Una gran ola lo arrastró a la arena. Lo depositó como un fardo, pesada, indolentemente, en plena orilla y ni la fuerte resaca marinera fue capaz, por más empeño que puso, en devolverlo al océano. [...]

El muchacho declaró después que pudieron pasar veinte o treinta minutos antes de que volviera a reparar en el bulto mohoso. Y no lo hubiera hecho de no ser por las gaviotas. Sí. Las gaviotas. Son pájaros repugnantes. A Jonás nunca le cupo en la cabeza qué puede haber de poético en unos bichos que se alimentan de la mierda. [...]

Por entre un ramal de algas de aspecto cetrino y repulsivo descollaba un cuerpo de mujer. Supo que era de mujer por la mano izquierda, lo único que se mantenía más o menos intacto de aquella masa tan desollada: era una mano delicada, con dedos finos y uñas largas.

El muchacho, de inicio, se sorprendió de la pequeñez del cadáver. E intuyó que la mitad del cuerpo estaría oculto entre las sebas o medio enterrado en la arena negruzca. Cuando apartó la mugre de sargazos (con el pie y algo de repugnancia) se dio cuenta de que por debajo del ombligo, donde debía de haber estado la ingle, el sexo, las piernas de la chica, no había nada. [...] La sirena. Un apodo atinado si no fuese tan macabro: tal y como apareció el cadáver, aquel tronco diminuto hubiera podido continuar tanto en dos piernas estilizadas y elegantes como en una cola de pez. (Correa 2010: 7-9)

José Luis Correa se esmera en mostrar la otra cara de los tópicos, pues el descubrimiento del cadáver rompe la monotonía y la tranquilidad de la playa, que ya no resulta el lugar paradisiaco que se ha idealizado en otros episodios. Además, la imagen de las gaviotas, que podría ser considerada como un elemento poético, es desmitificada y aparecen en este fragmento como aves carroñeras que se alimentan de los restos de la muchacha.

No son los únicos episodios en los que el mar surge como un lugar hostil, en el que se arrojan los cadáveres para que no vuelvan a aparecer. El propio

detective sufre una agresión en *Quince días de noviembre*, cuando navegaba en un barco en Pasito Blanco con los amigos pijos de María Arancha: un fuerte golpe en la cabeza que lo lanza al mar. Al principio piensa que se trata de la vela, que giró y le hirió, pero pronto se da cuenta que tuvo que ser uno de los sospechosos. Además, el detective, como el inspector Leo Caldas, marea en el barco, por lo que su viaje resulta del todo insatisfactorio: el mar, esta vez, es hostil para Ricardo Blanco.

El mar es también el espacio protagonista del final de *El verano que murió Chavela*, pues el clímax de la novela, cuando el protagonista se enfrenta a los asesinos, sucede en un barco. Los criminales habían traído al experto en explosivos a través del mar desde Bosnia y también intentar huir de la misma manera de Gran Canaria, pues saben que los controles portuarios no son tan estrictos como los de los aeropuertos: el mar, por tanto, es un espacio propicio para la llegada y la salida de criminales y de armamento –como sucedía en las novelas de Manuel Forcadela–, lo que provoca que la ciudad y la isla en general sean más inseguras. En este sentido, se desmitifica en parte este espacio, sobre todo por el episodio final que se desarrolla en el barco.

El detective y la agente Margarita Esponda tienen conocimiento de que el poeta Nizar Majluf está secuestrado en el barco de los terroristas bosnios, que tiene problemas con el motor y por eso se encuentra varado en la zona de Sardina del Sur, más concretamente en la punta de las Peñas, entre la punta de Gáldar y el puerto de Sardina. Aunque la Guardia Civil va a abordar la embarcación al amanecer, Ricardo Blanco teme que ya sea demasiado tarde, por lo que decide ir de noche a rescatar al poeta. En esa terrible aventura, de noche y, de nuevo para el detective, en un barco, va acompañado por Esponda.

Esta escena tensa final, que es recurrente en la saga de Correa y en la que se produce el enfrentamiento entre el protagonista y los criminales, reúne los elementos propios del género de acción: tanto Esponda como Blanco están a punto de ser asesinados, pero consiguen defenderse y salvar a Nizar Majluf. El

barco, en el que ya se había producido un asesinato antes de la llegada del detective y de la policía, acaba con cinco cadáveres: el mar se convierte en escenario del crimen. No obstante, este espacio, en este caso, no resulta tan negativo, pues, aunque sí es peligroso, el final es feliz: Blanco y Esponda siguen con vida, matan o detienen a los criminales y salvan al poeta.

El puerto también es, por lo tanto, un lugar peligroso, a donde llegan mafiosos y terroristas y donde se producen escenas como la ya relatada la noche del entierro de la sardina, cuando se lleva a cabo una importante operación de tráfico de drogas. Blanco describe al lector el puerto:

El puerto de Las Palmas no tiene nada que envidiar al de las grandes ciudades. Tiene el olor característico de cualquier viejo puerto, una mezcla de salitre y queroseno, una atmósfera empantanada que parece no tener principio ni final. Encierra en su interior varios muelles que no paran nunca de bullir: el primero, el que lo une a la ciudad, es el muelle de la Ribera Oeste; luego asoman dos brazos de mar de proporciones muy parecidas (el muelle Pesquero y el muelle de La Luz, algo más largo); finalmente, sesgado, en perpendicular, cierra el puerto el muelle de Primo de Rivera. (Correa 2010: 191)

Este espacio, como es frecuente en las ciudades portuarias, ejerce “el papel primordial desde el punto de vista económico” (Fratlicelli 2010: 68), ya que urbes como Las Palmas han dependido en gran medida del transporte y el comercio que se llevaba a cabo por vía marítima. No obstante, Correa configura el puerto como un espacio peligroso, de noche, donde la mafia aprovecha el bullicio de los carnavales para que el desembarco de droga que esperan llevar a cabo pase desapercibido. Entre los grandes contenedores y los barcos anclados se produce un tiroteo que caracteriza este lugar como un espacio hostil e inseguro.

A pesar de estas escenas violentas, que incluyen tiroteos y asesinatos, parece que en la saga de Correa predomina la idealización del mar, espacio para el ocio, la confidencia y la pasión amorosa. El halo de peligrosidad que identifica a algún episodio –demandado, sin duda, por las características del

género criminal– no asusta a los personajes, que siguen disfrutando de la costa y del mar.

9. 3. Las aventuras de un ex marinero en Las Palmas. Alexis Ravelo

Alexis Ravelo nació en 1971 en Las Palmas de Gran Canaria, ciudad en la que ambienta la mayoría de sus obras. Se inició en la literatura a partir de la asistencia a talleres de escritura creativa, algunos de ellos dirigidos por Mario Merlino, Alfredo Bryce Echenique y Augusto Monterroso, y desde entonces comenzó a cultivar el relato breve, fruto de lo cual publicó su primer libro, *Segundas personas* (2000), y colaboró en varias revistas y antologías.

En 2006 publicó otro volumen de relatos, titulado *Ceremonias de interior*, y su primera novela, perteneciente al género criminal: *Tres funerales de Eladio Monroy*. Aunque en principio no iba a continuar con el personaje, la buena aceptación de la novela, con más de 5000 ejemplares vendidos, las positivas críticas recibidas y las peticiones de los lectores le convencieron para continuar con Eladio Monroy, que hasta el momento ha protagonizado tres novelas más: *Sólo los muertos* (2008), *Los tipos duros no leen poesía* (2011) y *Morir despacio* (2012). Esta saga se desarrolla fundamentalmente en Las Palmas y será objeto de nuestro estudio.

El escritor canario también publicó *La noche de piedra* (2007) y *Los días de Mercurio* (2010), las dos primeras entregas de la Trilogía de la Iniquidad, que no tienen relación entre sí, más allá de estar ambientadas en espacios ficticios y de reflejar los sentimientos humanos, como la codicia y la venganza, que desembocan en una violencia desmedida.

Además de la saga protagonizada por Eladio Monroy y la Trilogía de la Iniquidad, Ravelo ha continuado cultivando el relato y el microrrelato y la novela infantil y juvenil, género en el que destacan novelas criminales para adolescentes como *Los perros de agosto* (2009) y *Las ratas de noviembre* (2015), ambas protagonizadas por el joven periodista el Gordo Castro.

Ravelo consiguió la atención de la crítica y la prensa a nivel nacional tras la publicación de *La estrategia del pequinés* (2013), novela criminal con la que ha obtenido importantes premios, como el Dashiell Hammett a la mejor novela negra publicada en español en 2013 –otorgado durante la Semana Negra de Gijón–, el Novelpol 2014 y el LeeMisterio 2013 al mejor personaje femenino por Cora. Ese mismo año ganó también el Premio Ciudad de Getafe de Novela Negra por *La última tumba* (2013), lo que ayudó a situar al escritor canario en un lugar importante de la narrativa criminal española.

Su última novela hasta el momento es *Las flores no sangran* (2015), que sigue la línea narrativa que empleaba en *La estrategia del pequinés* y que utilizó por primera vez en *La noche de piedra*, con una estructura poliédrica, en la que el foco narrativo recae en diversos personajes.

Mención aparte merece *El viento y la sangre* (2013), novela publicada bajo el pseudónimo de M.A. West: una obra en la que Rudy Bambridge, hombre de confianza de un mafioso de Chicago, investiga el secuestro de la hija del testaferro de este. Escrita al estilo *hard-boiled*, West era presentado como autor de varias novelas, del que se sospechaba que podría ser la máscara de algún escritor respetado para escribir novela criminal. La traducción de la obra la habían llevado a cabo Alexis Ravelo y Thalía Rodríguez.

Sin embargo, en septiembre de 2014 Ravelo sorprendió al confesar que M.A. West era en realidad él mismo y que todo se había tratado de un juego para demostrar que podía escribir una novela más allá de las etiquetas con las que es frecuentemente reconocido¹⁷⁹.

La saga que vamos a estudiar está protagonizada por Eladio Monroy, un maquinista naval prejubilado que vive en Las Palmas de Gran Canaria y que acepta realizar algunos trabajos que se encuentran en el límite de la legalidad

¹⁷⁹ El escritor canario explicó el juego en una entrada de su blog: <https://alexisravelo.wordpress.com/2014/09/01/el-ano-en-que-guise-ser-b-traven-o-como-nacio-m-a-west/>

para completar su pensión. A pesar de que Monroy no ha finalizado estudios superiores, posee una gran cultura, sobre todo musical y literaria, que el narrador justifica por las horas que pasaba esperando en el muelle, cuando era maquinista, y en las que, para no aburrirse, leía muchos libros.

Ravelo ha eludido siempre emplear, como protagonistas de sus obras, detectives y policías, por lo que la configuración de Eladio Monroy, un hombre duro y con la experiencia que le han dado los años, le permite al escritor presentar un personaje verosímil que se ocupa de resolver asuntos turbios que se van volviendo cada vez más peligrosos, tal y como él mismo comentaba en una entrevista:

Los detectives privados, en España, tienen las manos atadas en cuestiones criminales. Por otro lado, soy un tipo de barrio y, aunque reconozco la labor que hacen las fuerzas de seguridad, los uniformes no me agradan. Preferí un personaje que se moviera en los límites de la legalidad y se preocupara sólo por sus propios asuntos, sin darle cuentas a nadie. Además, Las Palmas de Gran Canaria siempre fue una ciudad portuaria que daba hombres duros y muy especiales. Monroy pertenece a esa casta peculiar que uno puede encontrar en cualquier gran puerto comercial. (Ibáñez 2010: 15)

Monroy es un personaje duro que se enfrenta a sanguinarios criminales y siempre consigue, aunque con graves heridas, escapar con vida. Por ello, su novia Gloria lo llama el Mike Hammer¹⁸⁰ de la calle Murga –el lugar en el que vive–, debido a su habilidad para meterse en problemas.

El protagonista tiene una relación estable con Gloria y una hija, Paula, de su anterior matrimonio, con la que no tiene mucho trato por presiones maternas hasta la última novela, *Morir despacio*, cuando el protagonista se decide a retomar el contacto con ella, cuando esta es ya mayor de edad.

¹⁸⁰ Personaje protagonista, violento, de una serie de novelas de Mickey Spillane. Se realizó una serie televisiva, en la que el detective estaba interpretado por el actor Stacy Keach, que tuvo mucho éxito en España.

9. 3. 1. Escribir en y sobre Las Palmas

Cuando Ravelo publicó *Tres funerales para Eladio Monroy*, muy pocas eran las obras pertenecientes al género criminal que estaban ambientadas en Las Palmas: apenas *Siroco* (1985), del escritor argentino Vicente Battista –novela que se publicó en Argentina, por lo que no tuvo prácticamente ninguna repercusión en Canarias–, las obras ya citadas de Carlos J. Álvarez y José Luis Correa, y *El crimen del contenedor* (2005), de Luis León Barreto.

Aunque Correa ya había publicado dos entregas de la serie de Ricardo Blanco y en una editorial nacional como Alba, todavía se estaba adaptando la novela criminal a la ciudad, algo que no resultaba sencillo en España, donde el género se circunscribía mayoritariamente a Barcelona y Madrid. Además, Ravelo vive y escribe en Las Palmas, por lo que, especialmente en los inicios de su carrera literaria, fue mucho más difícil conseguir llamar la atención de importantes editoriales con distribución a nivel nacional.

A pesar de esta situación, el escritor canario asumía sin complejos su origen y su materia novelesca, con la que poco a poco iba derribando muros y conseguía ser leído y aceptado también fuera del Archipiélago, como afirmaba en una entrevista:

Hay que entender que yo vivo en un territorio bastante alejado de la metrópoli. Cualquier escritor de fuera de Madrid o Barcelona es ya periférico. Pero los escritores canarios estamos no solamente en la periferia geográfica, sino editorial y, sobre todo, cultural. En algunos sentidos, estamos más cerca de Hispanoamérica que de España. Eso, en generaciones anteriores de autores isleños (y aun en muchos de la actual) ha sido una fuente inagotable de complejos. Los de mi generación hemos intentado romper con esa dinámica de aislamiento y lloriqueo. (Ibáñez 2010: 13-14)

Las Palmas resultaba todavía un espacio novedoso en la novela criminal, y así lo percibe el propio Ravelo, que en la “Nota del autor” de *Tres funerales para Eladio Monroy* justifica que la novela esté ambientada en la ciudad grancanaria:

Por último, y en cuanto a la localización geográfica en la que se incardina la acción de *Tres funerales para Eladio Monroy* [...] deseo hacer, antes de terminar, la siguiente advertencia: que nadie atribuya a un mal entendido localismo el hecho de que esta novela transcurra en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Podría haber transcurrido en cualquier otra ciudad. Cualquier ciudad es buena para una novela negra. Siempre he opinado así. [...] Da igual dónde se desarrolle la historia, porque la maldad, los poderosos y sus víctimas son iguales en todos lados. Y, en ese sentido, todas las ciudades son la misma. Pero es que da la casualidad de que Eladio Monroy vive en Las Palmas. Qué se le va a hacer. (Ravelo 2006: 304-305)

En efecto, una historia de maldad, venganzas, poder y opresión como la que se narra en la novela, puede estar ambientada en cualquier ciudad del mundo. Sin embargo, tenemos que llevarle la contraria al autor y negar que esta obra se pudiera situar en otro espacio, simplemente porque ya no sería la misma novela, sino otra distinta. La ciudad en la narrativa de Ravelo no es un mero marco pintoresco en el que suceden una serie de acciones, sino que se trata de un elemento fundamental en su obra, que permite entender las características de la sociedad, el desarrollo de ciertos episodios y las costumbres, el modo de actuar y el lenguaje de los personajes.

El espacio no es un elemento determinista en la obra de Ravelo, pero sí que a través de él es posible entender la idiosincrasia de un pueblo, en este caso el canario: la ciudad y el paisaje sí que influyen en la caracterización de los personajes. Solo basta ver al protagonista, un hombre que ha trabajado, hasta que le dan la baja, en el puerto y en el mar. En este sentido, conviene recordar las palabras de Resina sobre la relación entre el investigador y el espacio: “Ni la soledad arquetípica del detective ni la visión fragmentaria de la ciudad moderna pueden concebirse aisladas. Ambos, personaje y entorno, aparecen siempre de manera inmediata, interdependientes el uno del otro, en un círculo hermenéutico de impulsos semióticos y movilización intelectual” (1997: 155).

De hecho, el propio Ravelo, en esa misma “Nota del autor”, confiesa que Eladio Monroy es Las Palmas, la ciudad que habita, y la relación contradictoria que se establece entre el ciudadano y la urbe:

Pero, antes que nada, Eladio Monroy es esta ciudad que habito, que amo y odio a un tiempo: interesado y sentimental; violento y tierno; cosmopolita y atado a la tierra; soez y culto; superviviente y perdedor. Y, en esto, probablemente, no se diferencie de la ciudad en la que el lector habita, sea cual fuere. Todos guardamos esa ambigua relación sentimental con el lugar donde se desarrolla nuestra existencia. (Ravelo 2006: 304)

Ravelo también está ofreciendo en este fragmento la poética urbana que desarrolla en sus novelas, que oscila entre la idealización y la crítica a los elementos hostiles. Las Palmas, por tanto, tiene dos caras en la saga protagonizada por Eladio Monroy, y la denuncia de los elementos negativos de la ciudad –así como las causas que lo producen– tiene un mayor peso que en la obra de José Luis Correa. En este sentido, como veremos, Ravelo, aunque mitifica Gran Canaria, se muestra más crítico con las decisiones urbanísticas que repercuten negativamente en la belleza de la isla. Esto puede deberse también a que el tipo de obra que cultiva Ravelo se inserta con más claridad en la novela criminal del desencanto, con una actitud algo más desilusionada en lo que a cuestiones políticas y sociales se refiere.

9. 3. 2. Espacios hostiles para una ciudad hostil

La adaptación de la novela criminal exige la configuración de una serie de espacios que deben aparecer como violentos o peligrosos, que motiven la aparición de un cadáver. El autor canario debe desarrollar una serie de espacios cercanos a los que se han convertido en tópicos del género. Sin embargo, Monroy es un personaje singular, que no trabaja como detective ni como agente de policía. Por lo tanto, no posee propiamente lugar de trabajo, ya que está, oficialmente, retirado. Todos los encargos que recibe, pues, no están declarados, y el protagonista cobra sus honorarios bajo cuerda.

Uno de los principales lugares de las novelas de Ravelo es el piso de Eladio Monroy, situado en la calle Murga número 15, esquina con León y Castillo. Monroy vive en el mismo edificio que Gloria, tan solo dos pisos por

debajo. En su casa, el protagonista puede cocinar y disfrutar de las disciplinas artísticas que más le interesan, como el cine, la literatura y la música. De hecho, Monroy tiene una habitación que funciona como despacho y biblioteca, en la que guarda sus libros y donde posee su ordenador.

No obstante, y como es frecuente en la novela criminal, la casa es un espacio vulnerable, ya que no está a salvo de la entrada de ladrones y otros delincuentes (Martín Cerezo 2009: 24-25). En *Tres funerales para Eladio Monroy*, dos hombres entran en el piso del protagonista cuando este está fuera y causan numerosos destrozos: rompen muebles, esparcen por el suelo sus colecciones de CD y DVD, tiran los libros de su biblioteca... Su vecino Matías, un entrañable anciano que vive justo en el piso de enfrente, avisa a la policía y sale al rellano para echar a los delincuentes, y, aunque consigue darle un bastonazo a uno de ellos, el otro le da un puñetazo que le abre una brecha que le supone varios puntos de sutura.

La casa es, pues, un lugar que en el género criminal se transgrede con suma facilidad. Lejos de aportar la seguridad y la protección que se espera de ella, es allanada por los delincuentes, que intentan de este modo robar, amenazar, agredir e incluso asesinar a los protagonistas. En el caso de Monroy, su piso es además donde se reúne con el asesino –que utiliza como nombre falso Horacio Méndez Rodríguez– que llega desde la Península, en *Los tipos duros no leen poesía*. También, en varias novelas, los criminales esperan en la calle a que el protagonista salga para poder seguirlo y descubrir hacia dónde se dirigen sus pesquisas. No parece, entonces, que Monroy pueda sentirse muy tranquilo en su propio barrio: es la consecuencia de los turbios trabajos que acepta llevar a cabo.

Otro de los espacios, como hemos comprobado, que se ha vuelto tópico en la novela criminal es el bar que frecuenta el protagonista, donde acude regularmente para tomar café, cerveza o alguna otra bebida alcohólica y comer algo. El lugar que era La Jarra de Oro para Petra Delicado, el Berebar para

Touré, el Teide para Toni Barreiro o el Elixio para Leo Caldas, también aparece en las novelas de Ravelo en forma de un bar humilde, de barrio, en cuya puerta pasan el tiempo sentado unos drogadictos. Se trata del Casablanca, que está cerca de su casa, en la calle León y Castillo, y, como en los casos anteriores, el ambiente del bar ilustra los ámbitos por los que se desenvuelve el personaje: allí se concentran trabajadores y gente de la zona, que se sienten cómodos en un local que carece de lujos y sofisticación, pero que se ha convertido en un lugar familiar para ellos.

El bar es propiedad de Casimiro, el único camarero, que está descrito con humor como un personaje calvo, sesentón y tuerto, lo que provoca multitud de bromas entre los clientes –nótese en la configuración del personaje la cruel casualidad entre su nombre y la falta de un ojo. Casimiro tiene una especial camaradería con sus clientes, aunque a algunos, como a Monroy, los desespera con sus continuos cambios de canal en la televisión.

La presencia de este espacio no es baladí, pues, al mostrar el ambiente en el que se mueve el protagonista, el lector se puede hacer una imagen del tipo de persona que es Eladio Monroy: pertenece a las clases populares de la sociedad, con las que se siente identificado, y con los conocidos del bar critica la situación sociopolítica de España y de Canarias en particular. Es esta una de las principales características del protagonista, su conciencia de clase, lo que le permite entender las actuaciones de algunos de los personajes con mayores necesidades económicas y oponerse a la opresión que las clases poderosas ejercen sobre los más débiles.

En este sentido, Ravelo, como Manuel Vázquez Montalbán, Maria Antònia Oliver, Francisco González Ledesma o Manuel Forcadela, muestra a la burguesía como la responsable de los crímenes y de las tramas delictivas que se desarrollan en sus novelas. El escritor canario, desde una posición ideológica de izquierdas, configura en sus obras una clase dirigente corrupta, que organiza sucias tramas para enriquecerse, aunque para ello deba cometer crímenes.

Eladio Monroy se muestra muy combativo con los abusos de los poderosos y, salvo en la primera novela, consigue dismantelar las tramas que investiga gracias a la colaboración con la policía. Por lo tanto, las novelas de Ravelo tienden al final feliz que satisface a la mayoría de los lectores y no ofrece una visión tan frustrante como algunas de las obras de Vázquez Montalbán, en las que los miembros de la clase acomodada que orquestaban las tramas criminales eran impunes y, por lo tanto, no había posibilidad de que se hiciera justicia.

Es el personaje del comisario Déniz el que permite que las investigaciones de Monroy se traduzcan en detenciones y, gracias al policía, el protagonista consigue, en varias ocasiones, salvar su vida. Monroy y Déniz mantienen una relación cordial que posibilita que colaboren en el arresto de los criminales.

No obstante, cuando el protagonista va a la comisaría, no son encuentros cómodos: como en el caso de Ricardo Blanco, Eladio Monroy acostumbra a verse con el comisario Díaz en bares o cafeterías, lo que permite que las conversaciones entre ambos sean más relajadas, sin el ambiente oficial de la comisaría.

En *Tres funerales para Eladio Monroy*, dos agentes llevan al protagonista a este edificio para que declare como sospechoso del asesinato de Paco Ruiz, cuyo cadáver fue encontrado después de verse con Monroy. La sala de interrogatorios es desangelada, con apenas una mesa y las sillas que ocupan los dos agentes –que, como en las películas, se reparten los papeles de poli bueno y poli malo– y el protagonista, pero Monroy no se deja intimidar y aguanta estoicamente las preguntas y las insinuaciones de los policías: el ex jefe de máquinas demuestra ser realmente un hombre duro, que no se amedrenta ante las graves acusaciones y la hostilidad del espacio.

Monroy debe volver en varias ocasiones más a la “Supercomisaría (un monstruo de cemento y cristal que probablemente violaba la Ley de Costas)”

(Ravelo 2011: 117) para testificar por el asesinato de Héctor Fuentes, en *Sólo los muertos*, y por el de su amigo “el Ministro” –apodo con el que era conocido un timador a pequeña escala de la ciudad–, en *Los tipos duros no leen poesía*. En estos dos casos, Monroy trata directamente con el comisario, por lo que los encuentros no son tan tensos como con otros agentes.

Aunque Monroy siente animadversión por la policía y evita todo lo posible acudir a la comisaría, cuando está en ese edificio no se muestra nervioso ni preocupado, ni siquiera cuando es sospechoso de asesinato. A pesar de la mala imagen que tiene de la policía, su buena relación con Déniz relativiza la concepción que se ofrece de los cuerpos de seguridad del Estado, pues, además, gracias a la actuación de Déniz y otros agentes en varias ocasiones Monroy consigue continuar con vida e impide que los criminales queden impunes.

Las casas que visita el protagonista muestran la desigualdad económica entre las distintas clases, pues el contraste entre las viviendas de la burguesía y las de los trabajadores pone de manifiesto las injusticias del sistema económico y social que se desarrolla en los países occidentales.

Los trabajos que realiza el ex jefe de máquinas suelen estar relacionados con los negocios de las clases dirigentes, por lo que es normal que se desplace a sus viviendas o a sus amplios despachos. El protagonista acude así a lujosas casas, como la de Marcial Navarro, una finca en medianías, desde donde se ve la ciudad; o la de su ex mujer Ana Mari, que convive ahora con su nueva pareja, el empresario y político Ernesto García Medina. García Medina y su ex mujer le encargan efectuar el último pago de una extorsión de la que están siendo víctimas y llevar consigo los documentos que los comprometen. Desde el salón, Monroy contempla las vistas:

Se levantó y fue al lado derecho del salón, desde donde las cristaleras daban hacia las faldas de colina sobre la que se erguía la casa. Desde allí, dominaba la caldera de Bandama. Pensó en la ventana de su casa, desde la cual se veía la fachada del edificio de enfrente, manchada de hollín de tráfico y mierda de

paloma. Ellos, al levantarse, contemplaban el valle formado por el volcán y flanqueado por las montañas, salpicadas de chalés edificadas con buen gusto. Un poco más a la derecha, los últimos greens de un campo de golf. Ellos veían todo desde lo alto. Y a Eladio le jodía la gente que mira las cosas desde lo alto. (Ravelo 2006: 133)

Ravelo configura el paisaje real de Gran Canaria a través de la ficción, y sitúa este chalet desde el que se puede observar la caldera de Bandama, vivienda que, hasta ahora, no existe en la isla: la geografía es moldeable en la narrativa del autor canario, lo que le permite caracterizar de un determinado modo a los personajes. Por ejemplo, en este caso, sirve para ilustrar la situación de superioridad en la que se encuentra la pareja, no solo económica, sino también físicamente, a una mayor altura, desde la que pueden contemplar el bello paisaje y, metafóricamente, al resto de personas.

En contraste, aparecen otros lugares más humildes, como el barrio popular en el que vive el Ministro. Se trata de las Viviendas Patronato Francisco Franco, que fueron edificadas como casas de protección oficial para concentrar a la población con menos recursos. El narrador cuenta brevemente la historia del lugar y señala que esos barrios han prosperado, como también lo han hecho sus dueños, y presentan en la actualidad un aspecto más adecentado:

El Ministro vivía en Sor Simona, en la planta baja de un bloque del Patronato Francisco Franco: edificios de cuatro pisos en cada uno de los cuales había dos viviendas de sesenta metros cuadrados, edificadas en época del Régimen para reunir a las clases humildes en una misma área (Escaleritas, Schamann, Las Chumberas) y alejarlas así de donde se les viera demasiado. [...] Pero al Régimen le había salido mal la jugada, porque algunos de aquellos indeseables estudiaron, crearon pequeñas empresas y aumentaron su nivel adquisitivo a lo largo de la Transición, al mismo tiempo que la ciudad también crecía y, finalmente, decidieron salir de debajo de la alfombra. Los edificios estaban mejor pintados y sus habitantes habían colocado puertas con portero automático y persianas mecánicas o ventanas con postigos de fibra. Habían convertido los desiertos parterres en jardines y habían creado clubes sociales y deportivos, grupos de música y de teatro, revistas culturales y asociaciones culturales. (Ravelo 2011: 74-75)

Son barrios populares un tanto idealizados por la inclinación social del protagonista, que se siente un trabajador más y, por ello, se alegra al comprobar cómo esas zonas humildes han mejorado su aspecto y le complace ver que los hijos y los nietos de aquellos primeros habitantes del Patronato Francisco Franco estudian carreras universitarias y abren sus propios negocios en esas calles.

La casa en la saga protagonizada por Monroy suele aparecer como escenario del crimen, el lugar donde suceden la mayoría de los episodios sangrientos. De hecho, salvo en *Morir despacio*, el resto de novelas finaliza con alguna muerte en una vivienda, producto de sucesos violentos.

A pesar de que las casas puedan pertenecer a personajes de clase media o alta, estas están representadas como espacios inseguros, donde son asesinados sus propietarios o, en su caso, donde mueren los criminales de los que se defiende el protagonista. En este sentido, cabe destacar la casa de Teror de Paco Nieves –que este le presta al protagonista–, donde Lupescu y Fárez esperan a Monroy para acabar con su vida; o el lujoso chalet de Melania Escudero, Villa Hossman, situado en Telde, en la zona alta del valle, y donde se produce un episodio cargado de violencia, en el que varios de los personajes mueren, y Eladio, otra vez, consigue salvarse.

Por lo general, son crímenes sangrientos en los que la agresividad y la furia actúan de forma imparable. Ravelo describe con minuciosidad la violencia que se desata en estas escenas, que reflejan la peligrosidad de los trabajos que realiza Monroy. Son estos negocios, que permanecen ocultos para la mayor parte de la sociedad, los que provocan que Las Palmas sea una ciudad más insegura y que haya tiroteos y brutales asesinatos.

En *Tres funerales para Eladio Monroy*, cobra protagonismo el club Cuarenta Grados, situado en la calle Grau Bassas, y que es en realidad un burdel que también se encarga de enviar prostitutas a los domicilios de los clientes que así lo demandan. Este club es el lugar al que debe ir Eladio Monroy para hacer el

último pago del chantaje que sufren Ana Mari y García Medina, pero antes, pasa por el Salón Isadora, un prostíbulo de alto standing regentado por su amiga la Nati, para informarse.

Son espacios que se han vuelto lugares comunes en el género, como hemos comprobado a lo largo de las obras analizadas, y su presencia en la novela de Ravelo indica que son negocios de éxito, con una buena demanda por parte de los clientes.

La descripción del club Cuarenta Grados que ofrece Eladio recoge algunos de los tópicos de estos sitios, que sirven para introducir al lector en un local con este tipo de ambiente:

Al traspasar el umbral, el Cuarenta Grados le pareció una whiskería más. Vista una, vistas todas: las mismas mesas bajas atornilladas al suelo, con sillones forrados de plástico alrededor; la misma exigua pista de baile en el centro para que las chicas pudieran menear el culo ante los indecisos; la misma barra con borde acolchado, rajado aquí y allá; el mismo globo araña lanzando chiribitas por todo el local oscurecido para desorientar a la clientela al ritmo de la misma música caribeña pasada de moda o demasiado de moda. Había dos o tres chicas, seguramente latinas, trabajándose a clientes en las mesas. (Ravelo 2006: 160-161)

Pero, como también es frecuente en el género, estos locales suelen ser peligrosos, y es lo que sucede en ese club, cuyo responsable, Paco Ruiz, se dedica a asuntos turbios, como el chantaje a los clientes. Aunque el trato con Eladio se cierra con normalidad, e incluso con cordialidad, esa misma noche Ruiz es asesinado brutalmente en su despacho, con lo que ese espacio, ya de por sí sórdido, se tiñe de muerte.

Ravelo también emplea en sus novelas otros escenarios en los que se perpetran crímenes, lugares que no aparecen en las postales turísticas ni en las guías de viajes. Es el caso del polígono industrial de El Sebadal, poblado de naves y almacenes, que está situado muy cerca del puerto, y del que el narrador

realza, a la vez, la fealdad del entorno y lo necesario que es su buen funcionamiento para la ciudad:

Siguió adelante por la calle que continuaba hacia el noreste bordeando la costa e introduciéndole en aquel universo de mayoristas de fontanería, concesionarios automovilísticos y almacenes de todo tipo. En torno al depósito municipal de vehículos comenzó a ver aquí y allá, sobre las azoteas, grandes antenas repetidoras de radio. Esta es la parte de la ciudad que jamás verá ningún turista, pensó; fea como el coño de su madre, imprescindible como el agua. (Ravelo 2012: 90)

Como sucedía en las naves en las que entraba clandestinamente Toni Barreiro, este espacio es propicio para situar en él episodios violentos, debido a que son zonas que suelen estar alejadas de la ciudad y, por lo tanto, están aisladas y no es frecuente encontrar a personas que puedan convertirse en molestos testigos.

Es por esta razón por la que los esbirros de Marcial Navarro secuestran a Eladio Monroy y lo llevan allí, a una nave de El Sebadal, concretamente en la calle Arequipa. Allí, en esa zona apenas transitada por los trabajadores y por las furgonetas de reparto, prevén darle una paliza al protagonista en un almacén espacioso y prácticamente vacío, desprovisto de muebles y objetos que puedan entorpecer durante la agresión. No obstante, Eladio Monroy consigue reducir a sus enemigos y tender, gracias a la ayuda del comisario Déniz, una trampa para poder detener al poderoso Navarro.

La ciudad en la obra de Ravelo sufre en ocasiones una desmitificación que enfatiza los aspectos más negativos de Las Palmas. Hay algunos episodios en los que el narrador muestra una imagen oscura de la isla, que se debe principalmente a los asuntos criminales que se tratan en el género, a la postura desencantada del personaje y al tono pesimista que adopta el narrador. El comienzo de la saga se centra en el amanecer de la ciudad –esa que denomina “putrefacta”–, en cómo, tras la noche, Las Palmas retoma la rutina:

Los camiones de la basura, las cubas municipales, los vehículos de desinfección, los taxis vacíos van dando paso a los turismos, a las guaguas, a los camiones de reparto, a los taxis ocupados.

El alumbrado público va muriendo al tiempo que el cielo acaba por sucumbir a la explosión mansa del alba. La metralla luminosa lo invade todo. La luz se derrama sobre los barrios altos (que aquí son los barrios bajos); sobre las instalaciones portuarias; sobre los bloques de vivienda con paredes de cartón; sobre los riscos nimbados de pequeñas casas que se amontonan en multicolor cascada; sobre el empedrado y los muros de piedra de las calles del barrio colombino; sobre las céntricas avenidas; sobre las playas desoladas que acogen a bañistas prematuros; sobre oficinas bancarias y sedes oficiales; sobre cuarteles y hospitales; sobre colegios y cocheras; sobre plazas diáfanas y sombríos callejones sin salida.

De nuevo se ha producido el milagro del amanecer sobre esta ciudad santificada y putrefacta. La mañana vuelve a poner en marcha el hormiguero como si una descarga eléctrica lo hubiese sacudido y sus habitantes corriesen de un lado a otro sin saber exactamente el cómo, el cuándo y, sobre todo, el porqué de su actividad frenética.

De nuevo el amanecer está ahí: casi cuatrocientos mil actores regresan al escenario. (Ravelo 2006: 9-10)

Desde el inicio de la saga, la ciudad ocupa un lugar preminente, que se continuará desarrollando en las novelas siguientes. Monroy, al contrario que Pepe Carvalho, no muestra indiferencia por la situación política y económica del país. De hecho, en las obras de Ravelo se puede apreciar claramente el cambio de opinión del personaje –y, posiblemente, también del autor– respecto a la crisis económica iniciada en el año 2008, pues si en *Los tipos duros no leen poesía* cree que esta solo afectaría a los ricos y que el resto de los ciudadanos lo pasarían tan mal como siempre, en *Morir despacio* es consciente de su error y de la situación desesperada en la que se encuentran muchos de sus conocidos.

Mientras la crisis sigue afectando a las clases más desprotegidas, en la ciudad se organizan protestas contra los culpables de la situación económica y social en España. Ravelo recoge en sus novelas las manifestaciones que se producían en aquellos años, como las acampadas en el parque de San Telmo promovidas por el movimiento de los Indignados –también conocido como 15M, por el 15 de mayo, la fecha en la que se inició este tipo de protestas con la

ocupación de la Puerta del Sol, la principal plaza de Madrid–, que reflejan el descontento de los ciudadanos.

La acción de los manifestantes se desarrolla en espacios públicos con una gran carga simbólica debido a su importancia en la ciudad. En este sentido, resulta muy ilustrativo el caso de la Puerta del Sol, que coincide con el kilómetro cero –el punto desde el que se comienza medir todas las carreteras del país– y es una de las zonas más relevantes de Madrid tanto para el comercio como para el turismo. Además, en ella se encuentra la sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid y es un lugar emblemático no solo para los madrileños, sino para toda España, pues es el lugar desde donde tradicionalmente se emiten las campanadas de Fin de Año¹⁸¹.

Por lo tanto, la acción que se produce en estos lugares, símbolos de cada ciudad, suponen la ocupación del espacio público para hacer sus reclamaciones a las clases dirigentes, lo que permite que las protestas tengan una mayor trascendencia en los medios de comunicación y más personas puedan unirse o solidarizarse con ellos.

De este modo, la ciudad se convierte en discurso, tanto político como social, como ya sucedía en las obras de Manuel Vázquez Montalbán. Las calles, las plazas y los parques son ocupados por los manifestantes, porque conquistar, en sentido metafórico, la ciudad supone el éxito de las protestas, que al menos sus reivindicaciones tengan repercusión en los medios de comunicación y en el conjunto de la sociedad.

Eladio Monroy, al contrario que Pepe Carvalho, se involucra en los movimientos sociales ante la situación económica y social del país, por lo que asiste a manifestaciones y se convierte en uno más de esos ciudadanos indignados que protestan contra la mala gestión y los abusos de las clases que ostentan el poder. El espacio urbano se llena de pancartas y eslóganes con los

¹⁸¹ Sobre la repercusión de las acampadas del 15-M en la Puerta del Sol, puede leerse el trabajo de García-Hípola y Beltrán Rodríguez (2013).

que los manifestantes reclaman cambios para acabar con la crisis que está cebándose con gran parte de la población, de modo que, a través de las acciones de los ciudadanos descontentos, la ciudad emite un discurso contestatario (Muñoz Carrobles 2014: 79-82). El final de la, hasta el momento, última novela de la saga presenta a Eladio Monroy acudiendo a una manifestación frente a la sede de Presidencia del Gobierno, lo que enfatiza el activismo del personaje y su implicación en los problemas de la sociedad contemporánea.

Es la respuesta de los personajes ante los aspectos negativos que surgen en la ciudad. Los habitantes se movilizan para protestar por la mala gestión de los dirigentes. Estos episodios reflejan el compromiso político del autor, que a través de la literatura denuncia los problemas actuales y promueve las protestas pacíficas para que los dirigentes tengan en cuenta las demandas de los ciudadanos.

Las Palmas, pues, aparece en las novelas de Alexis Ravelo configurada a partir de ciertos espacios hostiles, en los que tienen lugar los crímenes. El autor, que puede ser encuadrado en el grupo de escritores de la novela criminal del desencanto, ofrece por tanto una visión algo más pesimista y menos vitalista que la de José Luis Correa. La ciudad canaria es en ocasiones hostil, y en ella suceden hechos violentos. No obstante, como veremos a continuación, Ravelo también escoge algunos elementos que permiten idealizar la ciudad y la isla en general.

9. 3. 3. Las Palmas idealizada

Alexis Ravelo, como José Luis Correa y Domingo Villar –este en el caso de Vigo–, presenta, en ocasiones, una imagen idílica de Gran Canaria, debido, en gran medida, a la mitificación de la que tradicionalmente ha sido objeto el Archipiélago. Por ello, las buenas temperaturas, las playas, el paisaje y la arquitectura del casco antiguo son motivo de alabanza por parte de los personajes o incluso del narrador.

No parece casual que autores como Correa y Ravelo en Canarias, o Domingo Villar en Galicia, hayan decidido presentar la ciudad y la naturaleza que la rodea de forma elogiosa, prescindiendo la mayoría de veces de los ambientes más sórdidos de la urbe –tal vez algo más explorados por Ravelo. Esta configuración del espacio, muy alejada de los callejones y los barrios bajos cuyo aspecto nocturno aparecía descrito por algunos escritores norteamericanos del *hard-boiled*, podría explicarse por la necesidad de estos autores de ciudades periféricas –es decir, prácticamente cualquiera que no sea Madrid o Barcelona– en distanciarse de un modelo urbano cuya adaptación resultaría inverosímil. Por lo tanto, surge así un nuevo tipo de ciudad en la novela criminal española en la que, como es necesario en el género, suceden crímenes y otros actos delictivos, pero donde se subraya también la belleza paisajística y arquitectónica de la urbe y de su entorno.

Ravelo, aunque configura espacios que se vuelven claramente hostiles, presenta algunas de las características positivas de Canarias, como las ventajas del clima o la belleza del paisaje, que han contribuido a forjar la identificación de las Islas con el paraíso.

El autor canario utiliza, como también hacían Villar y Correa, personajes foráneos que funcionan como turistas y que visitan los espacios más singulares de la ciudad y de la isla. Así, Eladio Monroy hace de guía en la primera novela para Ortiz, el empresario que viene de la Península, y le enseña el barrio de Vegueta y la basílica neogótica de Arucas, entre otros monumentos. El protagonista le muestra también las vistas que se divisan desde el mirador de Arucas, desde donde se puede contemplar el Teide, y le dice que “es como si uno estuviera cerca de los dioses” (Ravelo 2006: 73). La divinización del paisaje forma parte de la idealización de Gran Canaria que se produce en la saga de Ravelo y que compara Las Palmas y Canarias en general con el paraíso, aunque a veces lo haga de forma un tanto irónica, como cuando el narrador se queja de

la calima que deben soportar, que es concebida como “el pago regular que había que satisfacer por ser inquilino de un supuesto paraíso” (Ravelo 2012: 14).

También Héctor Fuentes, otro personaje que llega a la isla desde la Península, puede contemplar la ciudad con los ojos de un visitante, lo que le permite admirar paisajes y rincones que no había visto nunca. La primera impresión que tiene Fuentes de la ciudad no destaca precisamente por su belleza, pero pronto va descubriendo los aspectos más destacados de la urbe: “Habló de una excedencia, un año sabático que había comenzado a disfrutar hacía poco y que debía transcurrir en Las Palmas. Habló de una ciudad que le había parecido fea pero cuyos encantos descubría poco a poco y en la que se sentía un tanto solo” (Ravelo 2008: 81).

Cuando el personaje lleva más tiempo en Las Palmas, comienza a disfrutar de los lugares más emblemáticos y da paseos matutinos para conocer la rutina de una ciudad: Las Canteras, el puerto, el parque Santa Catalina, la avenida marítima y Vegueta son algunos de los espacios predilectos del visitante. Héctor Fuentes se entretiene caminando por las calles comerciales cuando no va a la playa:

Para él presentaba el atractivo de ciertos comercios: las tiendas de decoración de interiores, de antigüedades, de arte se situaban indefectiblemente allí. Así como las librerías, las bibliotecas, las galerías de arte, la mayoría de los museos y teatros. Si el tiempo no era excesivamente bueno, y dejar de ir a la playa no se convertía, por tanto, en un pecado, procuraba llegar en sus paseos a la calle de Triana, cuyo ajeteo le gustaba especialmente por las mañanas. (Ravelo 2008: 70)

También los asesinos que son enviados a la isla para que cometan algún crimen, como Giorgi Lupescu en *Sólo los muertos* y Horacio en *Los tipos duros no leen poesía*, sucumben ante los encantos de la isla. Así, Lupescu contempla la playa y muestra su agrado por el buen clima, y a Horacio le gustan especialmente Vegueta y Las Canteras en la ciudad, además de otras partes de Gran Canaria.

La idealización de Las Palmas se sustenta también en la buena climatología de la que goza el Archipiélago durante todo el año y en las pocas precipitaciones que tiene. Es por ello que, en la obra de Ravelo, cuando hay un invierno más frío de lo normal –episodio descrito de manera un tanto hiperbólica–, los ciudadanos se abrigan de forma extraordinaria con 17 grados: “Estaba resultando un invierno duro. Al menos para Las Palmas, donde si llovía, la gente se asomaba a la ventana para ver el espectáculo y una temperatura de 17 grados era considerada suficiente motivo para sacar del ropero el pulóver, el abrigo, los guantes y el gorro de lana” (Ravelo 2008: 19).

Entre los espacios que destacan los personajes de Ravelo, sobresalen el barrio de Vegueta y la calle de Triana, por los que el protagonista pasea, va a bares y cafeterías y entra en tiendas, como la librería en la que trabaja Gloria, situada en la misma calle Triana.

La ciudad que construye Ravelo es cosmopolita y multicultural, en la que aparece representado un gran número de los inmigrantes que llegan a Las Palmas procedentes de todas las partes del mundo. La playa de Las Canteras es un ejemplo de la convivencia entre personas de diversas culturas y procedencias, como veremos a continuación. Eladio Monroy, lejos de mostrar actitudes racistas o xenófobas, se congratula del multiculturalismo de Las Palmas, que “es como una pequeña sucursal de las Naciones Unidas. Pero sin países con derechos de veto” (Ravelo 2006: 56). Monroy resalta el componente mestizo de los habitantes de las Islas, debido en gran medida a la posición geográfica del Archipiélago, nexos entre los tres continentes, y niega la influencia de la cultura aborigen en Canarias, por lo que se opone a una pequeña parte del nacionalismo canario que reivindica como propia las raíces guanches:

Aquí hay mucha mezcla, en todo caso: portugueses, ingleses, franceses, africanos, venezolanos, peninsulares de todos lados... Muchos gallegos, por cierto... Sin contar con los que han llegado en los últimos años y que no paran

de hacer chiquillos. No queda absolutamente nada de lo aborigen. Ni cultural ni genéticamente. Y, personalmente, pienso que es una suerte, porque todo lo que se intenta conservar puro está condenado a la debilidad. Cualquiera que sea medianamente inteligente, estará orgulloso de esa mezcla. Así que al que le venga con el rollo del guanche, basta con que le pregunte cuáles son sus apellidos y acabada la cuestión. (Ravelo 2006: 57)

Esta coexistencia de distintas razas y culturas se ilustra con la presencia de algunos personajes foráneos, que viven y trabajan en Las Palmas, se integran en la ciudad y conviven con los grancanarios. Es el caso, por ejemplo, de Dudú, un senegalés que trabaja como mecánico en el taller del Chapi, o Hanif Viram, un hindú que posee un bazar en la calle Ripoche, especializado en productos electrónicos¹⁸². Ravelo imita el habla coloquial de estos personajes, con su peculiar pronunciación del español, lo que resulta muy cómico.

Las Palmas, pues, aparece en ocasiones idealizada, sobre todo con la presencia de personajes que llegan procedentes de otros lugares. Aunque seguramente las novelas de Ravelo no ofrezcan una imagen tan mitificada como presentaba en algunos casos José Luis Correa, sí que se destaca el clima, el paisaje y la belleza arquitectónica del casco antiguo. La menor idealización de la ciudad en la obra de Ravelo respecto a la de Correa se debe al desencanto que muestran los personajes y el narrador, que aparece de forma más acusada en la primera novela.

9. 3. 4. El mar, espacio ambiguo

Como en la obra de José Luis Correa, en las novelas protagonizadas por Eladio Monroy también sobresale el mar: Las Palmas aparece como una ciudad

¹⁸² El personaje de Viram representa fielmente a los colectivos de hindúes que desde hace décadas se establecieron en ciudades como Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, en donde abrieron tiendas especializadas en productos electrónicos a bajo coste, ya que importaban la mercancía directamente desde Asia. En esas ciudades, son conocidos coloquialmente como los “indios”, y poseen gran tradición en el Archipiélago. De hecho, en una novela de José Luis Correa, *Muerte de un violinista*, aparece un personaje, Prem Jeswani, que se corresponde con la tercera generación de emigrantes hindúes, por lo que él regenta ahora la tienda que abrió su abuelo, también en la calle Ripoche.

que habita con la presencia constante de este elemento, debido a su importancia en la vida de los canarios y a las actividades económicas que allí tienen lugar, como la pesca, la importación y exportación de mercancías y el turismo.

De nuevo, como ya ocurría en las obras de Domingo Villar y de José Luis Correa, el mar tiene un papel ambiguo, pues, por un lado, los personajes destacan su belleza y disfrutan nadando, pero, por otro, es el espacio en el cual se producen crímenes y se hacen desaparecer cadáveres. Es reseñable también que el mar y el litoral son objetos de elogios por parte del narrador y de los personajes, algo que no suele ser frecuente en el género criminal, que se centra en otro tipo de espacios y hace hincapié en los aspectos negativos de la urbe, sobre todo en las peores consecuencias de las sociedades actuales.

El elemento crítico que caracteriza a la novela criminal obliga a presentar espacios oscuros y sórdidos, ambientes en los que se mueve la delincuencia y lugares en los que se cometen crímenes. No es, por tanto, un género que se preste con facilidad a ensalzar la ciudad.

No obstante, algunos autores de novela criminal contemporánea en España han ambientado sus historias en lugares con poca tradición en el género, y coincide en muchos de ellos la descripción elogiosa del paisaje y de la ciudad, como ocurre con Lorenzo Silva, Eugenio Fuentes o Javier Hernández Velázquez. Aunque resulta muy difícil generalizar, dada la gran diversidad de novela criminal que se publica en la actualidad, sí que se debe tener en cuenta la aparición de este nuevo modelo urbano en el género, que se desarrolla sobre todo en ciudades relativamente nuevas como espacios protagonistas en la novela criminal.

En este sentido, el mar y el litoral aparecen en ocasiones idealizados en la obra de Ravelo, que sirven de marco idílico para los paseos de los personajes, que también disfrutan de la playa. Uno de los casos más significativos es el de Héctor Fuentes, que aprovecha el buen tiempo para acercarse a Las Canteras, uno de sus espacios favoritos en Las Palmas: “salía a la avenida de Las

Canteras, respirando el aire húmedo y salobre del mar. Las primeras mañanas se había dedicado, como cualquier turista o jubilado disconforme, a recorrer la playa que, según pasaban los días, se le hacía más y más pequeña” (Ravelo 2008: 69).

Además, la playa y el paseo de Las Canteras están descritos como espacios de multiculturalidad, donde se encuentran ciudadanos de distintas nacionalidades, entre turistas e inmigrantes: “Camino de Las Canteras, se cruzó con el ajetreo diario de dominicanos, cubanos, indios, colombianos, nigerianos, marroquíes, mauritanos y quién sabe cuántas clases distintas de metecos más” (Ravelo 2006: 28). Las Palmas aparece, pues, como una ciudad integradora (Arias Martínez *et alii* 2006) –al contrario de lo que sucedía en Bilbao– y Las Canteras como uno de los lugares más transitados por habitantes y turistas, lo que contribuye a que muchos de los inmigrantes sitúen allí sus puestos de venta ambulante o trabajen en los locales de la zona.

Los lugares más cercanos a la costa son también espacios propicios para la intimidad, como ocurría en las novelas de José Luis Correa. Por ello, Fuentes y su novio Nico viven en un ático situado en Playa Chica, en la zona de Las Canteras, un piso seguro en el que Fuentes se puede esconder de los hombres que lo persiguen. No obstante, esa vivienda también se convierte en escenario del crimen, pues allí los asesinos matan a puñaladas a Fuentes.

El puerto¹⁸³ desempeña también un papel relevante en las obras de Ravelo, pues Eladio Monroy ha trabajado allí durante gran parte de su vida como jefe de máquinas. Sin embargo, y salvo el caso de algunos personajes que disfrutaban paseando por esa zona, el puerto suele aparecer como espacio donde se llevan a cabo operaciones delictivas. Es lo que sucede con el barco *Aqueronte*, atracado en el Puerto de la Luz, que es donde están almacenados los fármacos en mal estado con los que trafican los criminales de *Sólo los muertos*.

¹⁸³ Sobre las características y las representaciones del puerto en la literatura, puede consultarse el trabajo de Fraticelli (2010).

Este espacio se convierte en escenario del crimen en *Los tipos duros no leen poesía*, ya que allí es asesinado el Ministro cuando intentaba chantajear a los antagonistas. El puerto, de noche, es un lugar poco transitado, sin viviendas cerca, lo que posibilita su configuración como espacio violento, en el que los asesinos disparan al Ministro y lo matan.

La seguridad del puerto también queda en entredicho, pues, como sucedía en las novelas de Correa, el mar es el medio que escogen los criminales para desplazarse hasta la isla, pues así la policía no puede controlar lo que estos esconden en las embarcaciones: por ello, los mexicanos que llegan a Gran Canaria desde Puerto Banús, en *Los tipos duros no leen poesía*, lo hacen en un yate, para poder transportar sin problemas las armas de fuego que portan.

En *Morir despacio* el mar es también espacio de muerte, ya que Maite Díaz Caballero, una periodista que investiga un gran caso de corrupción, fallece ahogada, en lo que en principio parece un accidente, pero Monroy descubre que se trata de un asesinato. Además, en el mar, tiene lugar la escena final de la investigación, cuando, en la barca que Robert le enseña al protagonista para vendérsela, descubre de forma casi accidental que este es un asesino: Robert se lanza contra Eladio para intentar matarlo y conseguir así que este no pueda delatarlo, pero el ex jefe de máquinas consigue defenderse y reducir al criminal, y después, lo obliga a confesar los asesinatos que ha perpetrado.

El mar, por lo tanto, aparece de forma ambigua, ensalzado, por un lado, por su belleza y las actividades de ocio que se pueden disfrutar en este espacio, pero caracterizado, por otro lado, como un lugar peligroso y en ocasiones solitario, lo que contribuye a que sea escenario del crimen.

Cabe destacar, por último, la crítica que el protagonista formula contra el urbanismo que se ha desarrollado en la ciudad y que ha perjudicado la imagen del puerto y el mar. Eladio Monroy lamenta que la relevancia económica de las actividades relacionadas con el mar está disminuyendo, por lo que las viejas prácticas y el tradicional aspecto de los muelles se están perdiendo a favor de

una ciudad preparada para el sector servicios, capaz de satisfacer las necesidades de los ciudadanos y, especialmente, de los turistas: “La calle peatonal, el hipermercado y el centro comercial habían ido dando puñalada tras puñalada a aquella ciudad portuaria, sucia y colorista. La de ahora era más amplia, más limpia, mejor edificada y, decididamente, más aburrida” (Ravelo 2010: 135). El personaje de Ravelo se muestra contrario a los cambios que se producen en la ciudad y que van encaminados a convertirla en un simulacro (Amendola 2000).

El protagonista también critica algunas construcciones que ocultan a los ciudadanos la visión del mar y de los muelles, hecho que le molesta especialmente porque el nuevo edificio es un centro comercial, cuya arquitectura se define por su fealdad:

Antes de que se introdujese en el vientre de la Estación Intercambiadora, Monroy echó un vistazo desdeñoso al nuevo centro comercial, un horrible paralelepípedo de cristal y cemento que vedaba el cielo, el mar y los muelles justo en medio de una perspectiva que a él le siempre le había gustado especialmente, por lo cual el edificio le entristecía, le jodía y le indignaba a partes iguales. Había jurado no poner jamás un solo pie en su interior. (Ravelo 2006: 25-26)

De este modo, Ravelo, a través de su personaje, mantiene un discurso crítico con los cambios urbanísticos que afectan a la ciudad, en este caso a las vistas del mar y el puerto. Ravelo es, pues, un escritor comprometido con la sociedad contemporánea y con la ciudad en la que vive.

Por otro lado, el espacio insular en el que ambienta sus novelas propicia que el mar esté muy presente en sus obras. Por ello, se produce una representación ambigua, ya que, los aspectos positivos del mar, que tienen que ver con su uso como espacio de ocio y también de negocio, se ven contrapuestos por los trágicos sucesos que se llevan a cabo en este lugar, que los escritores de novela criminal aprovechan también como escenario del crimen.

10

Conclusiones

Tras el análisis de las obras de estos autores, queda en evidencia la gran heterogeneidad de la novela criminal española actual. El número de escritores y de obras que se han sumado al género ha provocado que hayan aparecido gran cantidad de temas, personajes y tipos de novelas distintos, lo que impide tratar de generalizar aspectos comunes en ellos.

El éxito de la novela criminal en España ha contribuido a la descentralización del género, tradicionalmente vinculado con Madrid y Barcelona. Tanto las editoriales nacionales como las regionales han apostado por la publicación de este tipo de obras, conscientes de la buena aceptación que tiene entre el público. Este hecho ha posibilitado que cada vez en más espacios se hayan ambientado novelas criminales, en todas las lenguas del Estado, lo que ha permitido también una mayor variedad en el género en España, algo que hasta hace menos de dos décadas parecía imposible, porque este tipo de obras solo se situaba en ciudades grandes en las que el hecho criminal pudiera parecer verosímil.

No obstante, las urbes actuales españolas presentan una serie de problemas que pueden surgir en cualquier parte del país, como asesinatos, desapariciones, violencia machista, organización de grupos criminales, mafias extranjeras, corrupción, marginalidad, etc. La realidad ha demostrado que la ciudad puede ser el escenario de casi cualquier trama del género.

Nuestro trabajo ha mostrado la heterogeneidad de la novela criminal en España y los distintos tipos de espacios urbanos que se han elaborado. Aunque debido a la gran producción actual es muy difícil generalizar y buscar patrones que coincidan en todas las obras, sí que podemos distinguir a grandes rasgos entre un modelo urbano eminentemente hostil, caracterizado por el pesimismo, la violencia y las desigualdades sociales con los que es descrita la ciudad, y otro modelo idealizado, en el que los crímenes y los actos delictivos narrados no consiguen destruir la imagen apacible e incluso paradisiaca del lugar. A partir de estos dos grandes modelos, los autores pueden incorporar más o menos

elementos idealizadores o desmitificadores, lo que puede dar lugar a representaciones mixtas, como la Bilbao de Abasolo. Del mismo modo, por ejemplo, se puede apreciar que la configuración de Las Palmas de Ravelo resulta más hostil que la de Correa.

El nuevo modelo urbano, en el que la ciudad y su paisaje están idealizados, parece un recurso moderno que han empleado los autores actuales para ambientar novelas criminales en espacios poco frecuentes en el género y que suelen ser lugares de cierto interés turístico. Se trata, por lo tanto, de la transgresión de algunos de los tópicos que la ficción criminal había fijado.

En cuanto a los espacios concretos, el género se caracteriza por la subversión de prácticamente todos los que se sitúan en la ciudad, porque son susceptibles de convertirse en escenario del crimen. De este modo, se transgrede la función principal del espacio, que queda configurado a partir del asesinato cometido.

En efecto, la ciudad es un elemento casi imprescindible en la novela criminal y las obras que hemos analizado así lo confirman. La configuración del espacio urbano permite reflejar los conflictos y las desigualdades que se desarrollan en la sociedad: la crítica social, uno de los principales elementos que aparecen a partir del *hard-boiled* estadounidense, cobra sentido en la ciudad (Martín Cerezo 2006: 80-81).

No se aprecian diferencias considerables entre los sistemas literarios marginales y el español, el sistema literario central. Como se ha comprobado con el análisis de Barcelona y Bilbao, no parece haber grandes variaciones en la configuración de la ciudad a partir de la literatura a la que pertenecen las obras. Por tanto, el hecho de pertenecer a uno u otro sistema no influye en la representación del espacio urbano, algo comprensible debido a que se trata de un género de origen extranjero que se ha adaptado de forma similar en las distintas literaturas. La novela criminal es uno de los géneros narrativos más extendidos por el mundo, por lo que hay una serie de tópicos y de esquemas

prefijados que comparten un gran número de literaturas. Tal vez por ello, la imagen que fructifica de una determinada ciudad se representa de la misma forma en las literaturas que se generan en ese espacio, pues, al fin y al cabo, se trata de sistemas que están en permanente contacto por situarse en regiones bilingües.

En cambio, sí que se aprecian diferencias en la configuración de la urbe en la novela criminal dependiendo de la antigüedad de esta en el género. En este sentido, mientras que Bilbao y Barcelona se presentan mayormente como ciudades hostiles, aunque con variaciones según el autor que la representa, Vigo y Las Palmas pueden aparecer idealizadas.

Tanto Barcelona como Bilbao poseen una mayor tradición en el género, pues desde finales de la Dictadura se convirtieron en escenarios de la novela criminal. Por ello, estas ciudades suelen estar configuradas como espacios hostiles y actualizan el modelo urbano que se empleaba en la novela negra norteamericana que surgió con autores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler (Martín Cerezo 2009: 31-38). En la urbe se representan espacios peligrosos, en los que los criminales perpetran sus actos y se organizan para llevar a cabo planes que atentan contra la seguridad de los ciudadanos.

Fue Manuel Vázquez Montalbán el que instauró en España el principal modelo urbano, caracterizado por la presencia de un discurso sociopolítico desencantado. La desilusión que suponía el rumbo que tomaba la Transición generó una ciudad representada con un tono pesimista, muy poco valorada desde un punto de vista estético y de la que no se ofrecen elogios. La Barcelona de Vázquez Montalbán se aleja de la imagen turística de la ciudad y se centra en el barrio Chino, caracterizado por los trabajadores y los personajes marginales que allí habitan. El detective Pepe Carvalho se desenvuelve en los bajos fondos de la ciudad, pero también acostumbra a visitar los lugares de la burguesía, aquella que dirige y controla la urbe. El protagonista, por lo tanto, conoce bien los dos mundos en los que se divide Barcelona, un rasgo que suele estar

presente en la creación del detective en el género, ya que, para poder resolver sus casos, el héroe necesita desplazarse con seguridad por los distintos barrios de la ciudad (Porter 1981: 169).

En la saga carvalhiana también tienen relevancia otros modelos urbanos culturales, como el de la ciudad-memoria o el de la ciudad-cuerpo. El primero de ellos está relacionado con una de las obsesiones de Vázquez Montalbán, pues la recuperación de la memoria, sobre todo la de las clases trabajadoras, es uno de los principales temas de sus novelas. Por ello, con la remodelación que se produce en la ciudad por la celebración de los Juegos Olímpicos, el escritor lamenta que las clases populares sean expulsadas de esos barrios que se reconstruyen.

La ciudad-cuerpo es un modelo presente en las artes que subyace en la saga protagonizada por Pepe Carvalho, ya que algunos espacios de Barcelona están contruidos como órganos del cuerpo humano. La metáfora corporal permite representar la función de cada lugar (Peñalta Catalán 2011).

A partir de la configuración urbana que crea Manuel Vázquez Montalbán, muchos autores reproducen ese modelo de la ciudad hostil, sin que aparezcan los monumentos de Barcelona ni se presente una actitud entusiasta ante el espacio urbano. El tono pesimista permanece en la obra de escritores como Maria Antònia Oliver o Francisco González Ledesma, que recrean una ciudad violenta, en la que son constantes los abusos de las clases poderosas. Ambos subrayan los elementos más negativos de la ciudad, como las desigualdades sociales, que se representan espacialmente a través de la presencia de los distintos barrios, que están caracterizados según la clase social que los habita. La hostilidad que se produce en la urbe es fácilmente comprensible si se tiene en cuenta que en ella “se condensa el nudo esencial de toda clase de relaciones del mundo capitalista actual” (Valles Calatrava 1990: 92).

Tanto Oliver como González Ledesma emplean el modelo de la ciudad-memoria (Augé 1998: 113-117), pues mientras Lònia Guiu recuerda la ciudad emotivamente cuando está lejos de ella, los personajes de las novelas de González Ledesma vuelven constantemente al pasado ante el desencanto que les produce el presente.

En cambio, las sagas de Andreu Martín y Jaume Ribera y de Alicia Giménez Bartlett muestran una ciudad no tan marcadamente hostil, aunque en ella sucedan los crímenes que investigan los protagonistas. No obstante, tampoco estas sagas presentan una imagen laudatoria de Barcelona, pues los autores evitan representar los espacios turísticos y no recurren a la idealización de la urbe. Se trata, pues, de una ciudad actual, con las hostilidades urbanas propias de la contemporaneidad: el tráfico, la contaminación, los ruidos, etc. (Prada Trigo 2015). Por lo tanto, Barcelona sigue siendo un espacio hostil, aunque no tanto como en la obra de Vázquez Montalbán, Oliver o González Ledesma. Esto puede deberse a que las sagas de Martín y Ribera y de Giménez Bartlett están escritas años después de las anteriormente citadas, por lo que ese sentimiento desencantado no se aprecia en estos autores más actuales. Además, uno de los principales intereses de las novelas de Martín y Ribera radica en el descubrimiento del enigma, por lo que no es imprescindible un ambiente tan hostil. Por otro lado, Barcelona, en la saga de Giménez Bartlett, funciona como marco y no como espacio protagonista, y su personaje es una policía, por lo que, como señalaba Tyras (2002: 101), se trata de una forma más conservadora, ya que Petra Delicado es una representante del discurso oficial y, por ello, la ciudad no puede aparecer como un lugar excesivamente peligroso.

Las obras de Oliver y de Giménez Bartlett, al estar protagonizadas por una mujer, reflejan la hostilidad de la ciudad contra estas y la necesidad que tienen estos personajes de conquistar los espacios en los que se desenvuelven. Mientras que en el caso de Lònia Guiu la lucha es constante, Petra Delicado sí

que consigue dominar los espacios conflictivos y ser respetada por sus compañeros y por los sospechosos.

Las representaciones de Bilbao guardan muchas semejanzas con las de Barcelona en el sentido de que ambas ciudades aparecen generalmente relacionadas con la hostilidad. Tanto Jon Arretxe como Juan Bas presentan un modelo urbano claramente negativo que enfatiza los peores aspectos de la urbe. Así, Arretxe se centra, a través de su personaje Touré, en las diferencias sociales y raciales que se establecen en esa ciudad dual (Amendola 2009), donde se distingue la Pequeña África de San Francisco del Bilbao Blanco. En cambio, Juan Bas utiliza a su protagonista clasista Pacho Murga para criticar el auge del nacionalismo vasco en la ciudad.

Estos dos autores no presentan una visión positiva de Bilbao, pues ni los monumentos ni el entorno natural que rodea la ciudad cumplen un papel relevante: a Arretxe y a Bas les interesa denunciar algunos aspectos negativos de la ciudad, ya que el primero se centra en el racismo y la intolerancia y el segundo en mostrar, de manera satírica, cómo el personaje protagonista va perdiendo su posición privilegiada en Bilbao.

No obstante, José Javier Abasolo emplea un modelo urbano menos hostil, pues los personajes disfrutan de la ciudad. En la Bilbao de Abasolo hay peligrosas organizaciones criminales, pero esto no la convierte en un espacio inseguro.

Por su parte, Manuel Forcadela sitúa en su representación de Vigo oscuras tramas lideradas por grupos internacionales, por lo que la ciudad es eminentemente violenta. El modelo urbano que configura Forcadela es el mismo que emplearon algunos autores durante la Transición, como Manuel Vázquez Montalbán o Francisco González Ledesma: el tono desencantado predomina en la ciudad, que está caracterizada –como en la obra de Vázquez Montalbán, Oliver o González Ledesma– por la diferenciación entre las clases sociales y la corrupción y los abusos de los poderosos. Además, las

descripciones que se ofrecen de Vigo son claramente desmitificadoras, pues se resaltan los elementos negativos de la ciudad, como la suciedad, la contaminación o la mala planificación del desarrollo urbanístico.

Forcadela emplea el mismo tipo de espacio urbano que en el *hard-boiled* estadounidense, en el que predomina la hostilidad y son frecuentes las escenas que suceden de noche. El escritor gallego importa las características del género a Vigo, por lo que esta ciudad se construye en sus novelas como un espacio peligroso y violento.

Sin embargo, este modelo urbano hostil no es el que han empleado otros escritores gallegos en el género, pues Carlos G. Reigosa inaugura en *Crime en Compostela* la saga del detective Nivardo Castro, que en esa primera aventura parece un turista que disfruta redescubriendo Santiago de Compostela y sus lugares más emblemáticos.

En esta línea, Domingo Villar presenta una ciudad muy alejada de los cánones de la novela criminal, pues su configuración de Vigo destaca por la idealización que se produce. Se trata de un nuevo modelo urbano en el que se sitúan los crímenes que se desarrollan en la trama de la obra, pero estos no restan valor a la belleza ni a la apacibilidad del lugar. Este tipo de ciudad ha sido especialmente empleado por autores que ambientan sus novelas en espacios sin tradición en el género criminal, como Lorenzo Silva, que situó algunas de sus obras en Baleares y en Canarias.

Los asesinatos que investigan los agentes Leo Caldas y Rafael Estévez suelen ser casos aislados que no perturban la tranquilidad de la ciudad. El personaje de Estévez, un policía aragonés, permite a Domingo Villar presentar el espacio a través de la mirada de un personaje que lo contempla por primera vez, por lo que muestra asombro ante lo que ve. El escritor destaca la ciudad y, sobre todo, la belleza del entorno natural que sorprende a Estévez.

Este mismo modelo se desarrolla en Las Palmas en las sagas de José Luis Correa y Alexis Ravelo, pues también idealizan el espacio, aunque en él se

produzcan crímenes y se presenten de forma crítica ciertos aspectos como las desigualdades sociales o la construcción de algunos edificios que rompen la armonía de la ciudad. La tradicional mitificación de Canarias contribuye a la configuración de un espacio idílico, caracterizado por las zonas emblemáticas de Las Palmas, las playas y el buen clima. Es por ello que en ocasiones las Islas son comparadas con el paraíso, por lo que la idealización aparece incluso de forma hiperbólica.

Aunque los autores también denuncian ciertos problemas de la ciudad, como el surgimiento del crimen organizado –presente en algunas novelas de Correa– o el abuso de las clases poderosas –tema frecuente en las obras de Ravelo, que mantiene un discurso crítico comprometido similar, por ejemplo, al de Vázquez Montalbán–, la imagen de Las Palmas que prevalece es la de una urbe agradable y atractiva, tanto para el habitante como para el turista.

Como en el caso de Domingo Villar, es frecuente la presencia de personajes foráneos que permite mostrar la impresión que provoca la contemplación del paisaje por primera vez, lo que incide en una mayor idealización del espacio observado. Correa y Ravelo también utilizan el mar como un lugar que cumple un papel relevante en sus novelas, al contrario de lo que sucedía en las obras ambientadas en Barcelona y en Bilbao.

Además de ser ciudades poco utilizadas en el género, esos lugares se caracterizan por ser explotados turísticamente debido a sus atractivos urbanos y naturales. Son espacios mitificados en el imaginario colectivo, por lo que podría resultar inverosímil la configuración de la urbe a partir del modelo clásico de la ciudad eminentemente hostil. Por lo tanto, los autores buscan nuevas estrategias y adaptan la novela criminal a la visión que ha triunfado tradicionalmente en esos espacios. Coincide también que la literatura gallega y la canaria han empleado mayoritariamente ambientes rurales tanto en la lírica como en la narrativa, por lo que la aparición de la urbe es muy reciente y la

novela criminal ha contribuido a normalizar la ciudad como elemento en estas dos literaturas.

Maria Antònia Oliver ofrecía un uso similar de Mallorca en sus novelas, pues la isla estaba conformada como un paraíso que el crimen y la sobreexplotación urbanística podía destruir¹⁸⁴. Se trata, por lo tanto, de un modelo que difiere del empleado en urbes con más tradición en el género, ya que estas estaban representadas como espacios hostiles, violentos y peligrosos. En este modelo urbano más reciente, se produce una idealización de la ciudad y de su entorno que no se ve muy perjudicada por los crímenes que en ella se cometen.

La representación de Bilbao en la obra de José Javier Abasolo podría considerarse un híbrido entre estos dos modelos, pues si bien presenta los espacios típicos del género y en la ciudad se desarrollan peligrosas tramas criminales, los personajes no dejan de disfrutar de los paseos por las calles, plazas y parques de Bilbao. Sin embargo, en estas novelas no hay una idealización tan marcada como en las sagas de Villar, Correa o Ravelo.

En cuanto a espacios concretos, en las novelas analizadas predominan los espacios estables de los protagonistas, como la casa y el despacho –en el caso de los detectives– o la comisaría –en el de los policías– (Balló y Pérez 2005: 35-36; Martín Escribà y Sánchez Zapatero 2010d: 295). Suelen ser lugares que se repiten a lo largo de la saga y en los que el protagonista se siente cómodo, porque percibe esos espacios como propios: en ellos puede descansar o reflexionar sobre los casos que investiga.

En el género criminal es frecuente la transgresión de los espacios, pues prácticamente todos pueden servir de escenario para episodios violentos. Por ello, la casa y el despacho del protagonista son repetidamente allanados, ya sea para robarle algún documento relacionado con la investigación o para

¹⁸⁴ Casadesús Bordoy (2011) refleja en su estudio la idealización de Mallorca que se produce en algunas obras.

intimidarlos para que deje el caso. No ocurre lo mismo con la comisaría en las sagas en las que los personajes principales son policías, pues este espacio aparece como un lugar seguro, que además impone respeto a los sospechosos y a los visitantes.

Junto a estos dos espacios, debemos considerar también como lugar estable en las sagas los bares a los que acostumbran a ir los protagonistas, pues tienen una presencia recurrente en las novelas, y en ellos los personajes pueden comer y beber –el consumo de bebidas alcohólicas es un tópico del género que los autores españoles emplean–, descansar de una dura jornada de trabajo o continuar pensando sobre los aspectos más complicados del caso, todo ello en un ambiente familiar. Por lo tanto, el bar se une como espacio estable al hogar y al lugar de trabajo del protagonista. Estos establecimientos, además, cumplen con una importante función social, pues en ellos los personajes se relacionan con otros, y así el lector puede conocer los círculos en los que se mueven los protagonistas.

En las novelas suelen aparecer también otros lugares relacionados directamente con el crimen, como los hospitales, los depósitos de cadáveres o las oficinas de registros, que están vinculados con la investigación que lleva a cabo el protagonista.

Respecto a los espacios de muerte, el género en la actualidad se caracteriza por el uso de prácticamente cualquier lugar como escenario del crimen: la pretensión de ser originales ha llevado a los autores a buscar espacios insospechados y, en teoría, poco propicios para albergar un asesinato.

El espacio del crimen más repetido es la casa, algo que ya estaba presente en el relato fundacional de Edgar Allan Poe. La vivienda, donde sus inquilinos deberían sentirse seguros y protegidos, es transgredida de forma recurrente y se convierte en el escenario del crimen. Los asesinos entran clandestinamente en las casas de sus víctimas para aprovechar el factor sorpresa y encontrar menor resistencia.

En las novelas analizadas, las casas de las clases acomodadas son tan inseguras como las de los trabajadores, pues en los asesinatos que se cometen no suele haber diferencia entre las clases sociales: los criminales consiguen entrar en las viviendas de ricos y pobres y matar a los personajes a los que tenían que asesinar.

Las calles oscuras y los callejones suelen ser también espacios peligrosos (Blanc 1991: 62). Los asesinos aprovechan la noche y la soledad de esas calles para perpetrar sus crímenes, seguros de que no habrá testigos. Como estos espacios, aparecen otros caracterizados por ser solitarios, como fábricas, almacenes abandonados o solares sin edificar. En estos lugares se pone de manifiesto la hostilidad de la ciudad, ya que, además de por su fealdad, están descritos por ser inseguros.

Frente a estos espacios más recurrentes, los escritores han utilizado otros lugares originales, poco frecuentes en la novela criminal por estar considerados como espacios seguros y tranquilos, alejados de la miseria y de los círculos de la delincuencia. Entre estos sobresalen el convento, el estadio, el hospital y el cementerio, cuya función principal es transgredida por culpa del asesinato que se comete. Especialmente traumático resulta el crimen en el convento, pues aunque el edificio mantiene su uso, el acto violento sigue estremeciendo a las monjas: el lugar se caracteriza ahora por la destrucción que ha provocado el asesinato (Resina 1997: 144).

Otro espacio poco frecuente en la novela criminal es el mar, que tiene una escasa relevancia en los autores que emplean un modelo urbano hostil, pero que sí aparece en los que presentan una ciudad idealizada. El mar, en la obra de estos escritores, es un elemento ambiguo, pues, por un lado, los personajes disfrutan de las playas, nadan y contemplan su belleza, pero, por otro, funciona como escenario del crimen: como en *Tatuaje*, de Vázquez Montalbán, el mar es el espacio en el que los criminales pueden deshacerse de los cadáveres e incluso cometer un asesinato, debido a la ausencia de testigos.

Por lo tanto, el mar cobra especial relevancia en las novelas más actuales, sobre todo en aquellas situadas en zonas turísticas en las que la ciudad y el paisaje son idealizados.

En algunas de las obras analizadas también destaca el uso de espacios que posibilitan la configuración de crímenes que se desarrollan de forma espectacular, imitando los recursos de las películas de acción. Para ello, autores como Juan Bas o José Javier Abasolo han utilizado edificios diseñados por importantes arquitectos de fama internacional como escenario de atentados terroristas o crímenes que se producen en un ambiente multitudinario, lo que persigue aumentar la espectacularidad del acto en el contexto de una construcción fácilmente reconocible por el lector.

La novela criminal actual en España presenta la ciudad en función de los modelos y de las características de los espacios que hemos señalado. Además de estas tipologías, pueden aparecer otros incluso más innovadores, como el híbrido entre varios géneros narrativos, en los que la urbe está configurada a partir de elementos de la novela criminal y de, por ejemplo, la ciencia ficción o la histórica¹⁸⁵.

Debido al éxito del género en la actualidad, lo más probable es que sigan apareciendo nuevos modelos urbanos que puedan aportar originalidad y sorprender al lector, para evitar así la reiteración de tópicos. Un ejemplo de esta pretensión de innovación se puede observar en la búsqueda de nuevos espacios de la ciudad en los que situar los crímenes, con los que se busca llamar la atención del público. Por ello, confiamos en que los autores seguirán creando modelos urbanos en los que ambientar las historias con las que tratan de denunciar ciertos temas que se producen en las sociedades contemporáneas a la

¹⁸⁵ Un ejemplo muy ilustrativo es la representación de Madrid que emplea Rafael Reig en novelas como *Sangre a borbotones* (2002), *Guapa de cara* (2003) y *Todo está perdonado* (2011), pues en ella coinciden características del género criminal, la ciencia ficción e, incluso, el *western*.

vez que intentan entretener a los lectores, pues la novela criminal es seguramente el género que más demanda el público en nuestros días.

11

Bibliografía

11. 1. Bibliografía primaria

- ABASOLO, José Javier (2010): *Pájaros sin alas*. Donostia: Erein.
- _____ (2012): *La luz muerta*. Donostia: Erein.
- _____ (2013): *La última batalla*. Donostia: Erein.
- ARRETXE, Jon (2012): *19 cámaras*. Donostia: Erein.
- _____ (2013): *612 euros*. Donostia: Erein.
- _____ (2014): *Sombras de la nada*. Donostia: Erein.
- BAS, Juan (2000): "Pánico en el Transcantábrico", en *La taberna de los 3 monos (y otros cuentos alrededor del póquer)*. Barcelona: Destino, pp. 159-195.
- _____ (2002): *Alacranes en su tinta*. Barcelona: Destino.
- _____ (2006): *Voracidad*. Barcelona: Ediciones B.
- _____ (2012): *Ostras para Dimitri*. Barcelona: Ediciones B.
- CORREA, José Luis (2001): *Un tango con la muerte*. Las Palmas de Gran Canaria: Eidel Editores.
- _____ (2003): *Quince días de noviembre*. Barcelona: Alba.
- _____ (2004): *Muerte en abril*. Barcelona: Alba.
- _____ (2006): *Muerte de un violinista*. Barcelona: Alba.
- _____ (2010): *Un rastro de sirena*. Barcelona: Alba.
- _____ (2012): *Nuestra Señora de la Luna*. Barcelona: Alba.
- _____ (2013): *Blue Christmas*. Barcelona: Alba.
- _____ (2014): *El verano que murió Chavela*. Barcelona: Alba.
- FORCADELA, Manuel (1990): *Sangre sobre a neve*. Vilaboa, Pontevedra: Edicións do Cumio.
- _____ (1991): *Barato, barato*. Vilaboa, Pontevedra: Edicións do Cumio.
- _____ (1993): *Fóra de xogo*. Vilaboa, Pontevedra: Edicións do Cumio.
- _____ (2006): *A procura do falso Grial*. Vigo: Galaxia.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (1996): *Ritos de muerte*. Barcelona: Grijalbo.
- _____ (1997): *Día de perros*. Barcelona: Grijalbo.
- _____ (1999): *Mensajeros de la oscuridad*. Barcelona: Plaza & Janés.

- _____ (2000): *Muertos de papel*. Barcelona: Plaza & Janés.
- _____ (2002): *Serpientes en el paraíso*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2004): *Un barco cargado de arroz*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2007): *Nido vacío*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2009): *El silencio de los claustros*. Barcelona: Destino.
- _____ (2013): *Nadie quiere saber*. Barcelona: Destino.
- GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (1983): *El expediente Barcelona*. Valencia: Editorial Prometeo.
- _____ (1984a): *Las calles de nuestros padres*. Barcelona: Plaza & Janés.
- _____ (1984b): *Crónica sentimental en rojo*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1986): *La dama de Cachemira*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1991): *Historia de Dios en una esquina*. Madrid: Júcar.
- _____ (2002): *El pecado o algo parecido*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2005a): *Cinco mujeres y media*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2006a): *Méndez*. Granada: Almuzara.
- _____ (2007): *Una novela de barrio*. Barcelona: RBA.
- _____ (2009): *No hay que morir dos veces*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2013): *Peores maneras de morir*. Barcelona: Planeta.
- MARTÍN, Andreu, y RIBERA, Jaume (2003): *Amb els morts no s'hi juga*. Barcelona: Columna.
- _____ (2004): *Joc de claus*. Barcelona: Columna.
- _____ (2005): *La monja que va perdre el cap*. Barcelona: Columna.
- _____ (2007): *Si cal matar, matem*. Barcelona: Columna.
- _____ (2011): *El com del crim*. Barcelona: Columna.
- OLIVER, Maria Antònia (1985): *Estudi en lila*. Barcelona: Edicions de La Magrana.
- _____ (1988): *Antípodes*. Barcelona: Edicions de La Magrana.
- _____ (1994): *El sol que fa l'ànec*. Barcelona: Edicions de La Magrana.

- RAVELO, Alexis (2006): *Tres funerales para Eladio Monroy*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- _____ (2008): *Sólo los muertos*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- _____ (2011): *Los tipos duros no leen poesía*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- _____ (2012): *Morir despacio*. Las Palmas de Gran Canaria: Mercurio.
- REIGOSA, Carlos G. (1984): *Crime en Compostela*. Vigo: Xerais.
- SILVA, Lorenzo (2002): *La niebla y la doncella*. Barcelona: Destino.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1974): *Tatuaje*. Barcelona: José Batlló.
- _____ (1977): *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1979): *Los mares del Sur*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1981): *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1983): *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1984): *La Rosa de Alejandría*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1986): *El Balneario*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1987a)¹⁸⁶: *Historias de fantasmas*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1987b): *Historias de padres e hijos*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1987c): *Tres historias de amor*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1987d): *Historias de política ficción*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1987e): *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1988): *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1991): *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1993): *Sabotaje olímpico*. Barcelona: Planeta.

¹⁸⁶ El orden de los títulos publicados en 1987 de Manuel Vázquez Montalbán responde a la antigüedad de su edición y publicación, todas en ese mismo año. La primera edición de *Historias de fantasmas* data de enero; la de *Historias de padres e hijos*, de febrero; la de *Tres historias de amor*, de junio; la de *Historias de política ficción*, de septiembre; y, por último, la de *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, de noviembre. La edición de la obra *Barcelonas*, ensayo del autor sobre la ciudad catalana que cuenta con una gran cantidad de ilustraciones, también está datada de noviembre de 1987.

- _____ (1994a): *El hermano pequeño*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1994b): *Roldán, ni vivo ni muerto*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1996): *El premio*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1997): *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2000): *El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2004): *Milenio Carvalho*. Barcelona: Planeta.
- VILLAR, Domingo (2006): *Ollos de auga*. Vigo: Galaxia.
- _____ (2009): *A praia dos afogados*. Vigo: Galaxia.

11. 2. Bibliografía secundaria

- ABASOLO, José Javier (2014): *Galería de escritores vascos y criminales*¹⁸⁷. En: <https://sites.google.com/site/escritoresvascosycriminales/galeria-de-escritores-vascos-y-criminales> [Última consulta: 20 de enero de 2015]
- AEBISCHER, Rahel, y WOLFISBERG, Nadine (2010): “Dimensiones narrativas en *El pecado o algo parecido*, de Francisco González Ledesma”, en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero, Julio (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 143-154.
- AJUNTAMENT de BARCELONA (1989): *Barcelona, posa't guapa: memoria d'una campanya*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- _____ (1996): *Barcelona, posa't guapa: deu anys de campanya*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- _____ (1999): *Barcelona, posa't guapa: 13 anys*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

¹⁸⁷ Se trata de un documento sobre autores y obras relacionados con la novela criminal en el País Vasco. El autor actualiza periódicamente su contenido y va incluyendo a los autores que comienzan en el género y las nuevas obras que se van publicando. En el momento de consultarlo, la última actualización databa del 14 de junio de 2014.

- ALEMANY, Luis (1985): "Madurez narrativa y madurez histórica", en *Encuentro de Narrativa Canaria*. La Laguna: Ateneo de La Laguna y Ayuntamiento de La Laguna, pp. 9-12.
- ALONSO, María Rosa (1993): "Características de la poesía en Canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*, Nº 39, pp. 17-39.
- ALTISENT, Marta E. (2008): "Images of Barcelona", en *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Altisent, Marta E. (ed.). Woodbridge: Tamesis, pp. 137-157.
- ALVAR, Manuel (1976): *Aragón: literatura y ser histórico*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- AMENDOLA, Giandomenico (2000): *La ciudad posmoderna*. Madrid: Celeste Ediciones.
- _____ (2009): "Fear of Crime and Quality of Urban Life: Not an Obvious Relationship", en *Urban Civilization: From Yesterday to Next Day*, Diamantini, Davide, y Martinotti, Guido (eds.). Nápoles: ScriptaWeb, pp. 305-317.
- ARIAS MARTÍNEZ, Benito; CRUZ SOUSA, Fátima; LUCAS MANGAS, Susana; OVEJERO BERNAL, Anastasio; y RETORTILLO OSUNA, Álvaro (2006): "Inmigración y modelos de integración: entre la asimilación y el multiculturalismo", *Revista Universitaria de Ciencias del Trabajo*, Nº 7, pp. 123-139.
- ARMAS AYALA, Alfonso (1963): "Del aislamiento y otras cosas: textos inéditos de Miguel de Unamuno", *Anuario de Estudios Atlánticos*, Nº 9, pp. 335-438.
- ARROYO, Francesc (2007): "Las extrañas relaciones de Pepe Carvalho y la filosofía", en *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Colmeiro, José F. (ed.). Woodbridge: Tamesis, pp. 75-89.
- ARROYO ALMARAZ, Antonio (2014): "Espacios y lenguajes de la ciudad: las vallas publicitarias", en *Reflejos de la ciudad: representaciones literarias del*

- imaginario urbano*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 91-115.
- AUGÉ, Marc (1998): *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*. Buenos Aires / México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BACKHAUS, Peter (2007): *Linguistic Landscapes: A Comparative Study of Urban Multilingualism*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BADOS CIRIA, María Concepción (1996): "Barcelona en la novela detective de dos autores catalanes", en *Essays in Honor of Josep M. Solà-Solé: Linguistic and Literary Relations of Catalan and Castilian*, Hintz, Suzanne S. (ed.). New York: Peter Lang, pp. 309-318.
- BAENA, Ana (2010): "Por fuera, mi obra es una novela policiaca, por dentro es un canto de amor a mi tierra", *Atlántico Diario*, 15 de junio de 2010. En: <http://www.atlantico.net/articulo/vigo/fuera-obra-novela-policiaca-dentro-canto-amor-tierra/20100616080838089121.html> [Última consulta: 1 de agosto de 2015]
- BAJTIN, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BALIBREA ENRÍQUEZ, Mari Paz (1998): "Tatuaje de materialismo y sexismo: Manuel Vázquez Montalbán en busca de una voz narrativa", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 23, Nº 1/2, pp. 565-584.
- _____ (1999): *En la tierra baldía: Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona: El Viejo Topo.
- _____ (2001): "Urbanism, culture and the post-industrial city: challenging the 'Barcelona model'", *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 2, Nº 2, pp. 187-210.

- BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier (2005): *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- BARRERA y VIDAL, Alberto (2000): "Barcelona en la serie *Pepe Carvalho* de Manuel Vázquez Montalbán: una visión pesimista de la sociedad española actual", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Volumen II: Siglo XVIII, Siglo XIX, Siglo XX, Alvar, Carlos, y Sevilla, Florencio (eds.). Madrid: Castalia, pp. 486-494.
- BARRETO VARGAS, Carmen Marina (1993): *El carnaval de Santa Cruz de Tenerife: un estudio antropológico*. Tesis doctoral. La Laguna: Universidad de La Laguna. En: <ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccsyhum/cs177.pdf> [Última consulta: 5 de octubre de 2013]
- BAUDRILLARD, Jean (2008): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BERSHADY, Harold J. (2007): "Detectives Stories and City Life", *Society*, Vol. 44, Nº 5, pp. 70-76.
- BLANC, Jean-Noël (1991): *Pollarville: images de la ville dans le roman policier*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- BOHIGAS, Oriol (1985): *Reconstrucció de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- BRAND, Dana (1990): "From the Flaneur to the Detective: Interpreting the City of Poe", en *Popular Fiction: Technology, Ideology, Production, Reading*, Bennett, Tonny (ed.). Londres: Routledge, pp. 220-237.
- CABALLÉ, Francesc (2010): "Desaparece el barrio de Icaria, nace la Vila Olímpica", *Biblio3W: Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. XV, Nº 895 (9). En: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-895/b3w-895-9.htm> [Última consulta: 11 de mayo de 2015]
- CAMARASA, Paco (2008): "Un paseo por la narrativa negrocriminal", en *Palabras que matan: asesinos y violencia en la ficción criminal*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Córdoba: Almuzara, pp. 117-121.

- _____ (2010): "Las calles de Méndez", en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero, Julio (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 183-191.
- CANAL i ARTIGAS, Jordi, y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2011): *La Cua de Palla: retrat en groc i negre*. Barcelona: Alrevés.
- Del CAÑO, Xosé Manuel (2007): *O misterio de Carlos G. Reigosa. Conversas*. Vigo: Xerais.
- CAPEL, Horacio (1997): "Los inmigrantes en la ciudad. Crecimiento económico, innovación y conflicto social", *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Nº 3. En: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-3.htm> [Última consulta: 15 de julio de 2015]
- CAPUZZOLO, Annamaria (2014): "El investigador como hombre de su tiempo: estrategias textuales en la novela negra de Carlos G. Reigosa", en *La (re)invención del género negro*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Santiago de Compostela: Andavira, pp. 31-38.
- CARRILLO, Santiago (1997): "Asesinato en el Comité Central", en *Asesinato en el Comité Central*, Vázquez Montalbán, Manuel. Barcelona: Planeta, pp. 295-297.
- CASADESÚS BORDOY, Alejandro (2011): *Negra i mallorquina: orígens i evolució de la novel·la policiaca a Mallorca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- _____ (2014): "Maria-Antònia Oliver o el plaer de narrar en femení", *Ítaca: Revista de Filología*, Nº 5, pp. 131-142.
- CASTELLANI, Jean-Pierre (2014): "Visiones de la ciudad", en *La narrativa española de hoy (2000-2013): La imagen en el texto (3)*, Noyaret, Natalie (ed.). Bern: Peter Lang, pp. 151-174.
- CASTELLANOS, Jordi (1997): *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62.

- _____ (2002): "Barcelona, las tres caras del espejo: del Barrio Chino al Raval", *Revista de Filología Románica*, Anejo III: *Historia y poética de la ciudad: estudio sobre las ciudades de la Península Ibérica*, pp. 189-202.
- CATE-ARRIES, Francie (1990): "Lost in the Language of Popular Culture: Manuel Vázquez Montalbán's Novel Detection", en *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, Menchacatorre, Félix (ed.). San Sebastián: Universidad del País Vasco, pp. 101-107.
- CHANDLER, Raymond (1996): *El simple arte de matar (texto bilingüe)*. León: Universidad de León.
- CHAPARRO, Alba (2000): "Detectives in Transition: From Plinio to Carvalho", en *Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture since 1945*, Mullen, Anne, y O'Beirne, Emer (eds.). Amsterdam / Atlanta: Rodopi, pp. 291-299.
- CHEVALIER, Jean (2008): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CID, Xabier (2009): "Entrevista a Domingo Villar", *Galicia 21*, Issue A, pp. 90-94.
- CID ABASOLO, Karlos (2002): "Bilbao en la literatura vasca", *Revista de Filología Románica*, Anejo III: *Historia y poética de la ciudad: estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica*, pp. 241-258.
- _____ (2009): "Lisboa en la literatura y la música vascas", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 1, Nº 2. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-2/varia04.htm>
[Última consulta: 15 de marzo de 2015]
- _____ (2010): "Bilbao: caras de la ciudad", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 2, Nº 2, pp. 59-68. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-2/varia01.htm>
[Última consulta: 14 de julio de 2015]
- _____ (2012): "Lisboa en la literatura vasca", en *Lisboa: finis terrae entre dos horizontes*, Navas Sánchez-Élez, María Victoria (coord.). Santiago de Compostela: Andavira, pp. 13-36.

- CID ABASOLO, Karlos, y RIVERO GRANDOSO, Javier (2012): "El estadio, un icono moderno", en GILAVE, Grupo de Investigación "La aventura de viajar y sus escrituras": "Nuevas mitologías urbanas", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 4, Nº 2, pp. 99-146. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/varia01.htm>. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2012.v4.n2.40679 [Última consulta: 3 de febrero de 2013]
- CILLERO GOIRIASTUENA, Javier (2009): "Women on the Road: A New Look at Bilbao's Urban Landscape in Itxaro Borda's Ezpeldoi Series", en *Crime Scene Spain Essays on Post-Franco Crime Fiction*, Collins, Jacky, y Craig-Odders, Renée W. (eds.). Jefferson / North Carolina / Londres: McFarland & Company Publishers, pp. 204-226.
- CIORANESCU, Alejandro (1970): "¿Existe una poesía canaria?", *Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, Nº XIV-XV, pp. 70-71.
- CLOSE, Glenn S. (2008): *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. Nueva York / Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- COLLINS, Jackie (2006): "Una felicidad convencional (?): Investigating the Lesbian Detective in Javier Otaola's *Brocheta de carne*", *Clues: A Journal of Detection*, Vol. 24, Nº 3, pp. 65-74.
- COLMEIRO, José F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (1996a): *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Miami: North-South Center Press, University of Miami.
- _____ (1996b): "Decolonizing Detection: Spanish Subalterns Studies", *Transculture: Interpretations and Applications of Cultural Studies in the Languages*, Vol. 1, Nº 1, pp. 91-108.

- _____ (2001): "The Spanish Detective as Cultural Other", en *The Post-Colonial Detective*, Christian, Ed (ed.). Nueva York / Basingstoke: Palgrave, pp. 176-192.
- _____ (2008): "Spanish Detective Fiction as a Political Genre", en *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Altisent, Marta E. (ed.). Woodbridge: Tamesis, pp. 114-126.
- _____ (2009): "Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho", en *Geografías en negro: escenarios del género criminal*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Barcelona: Montesinos, pp. 55-72.
- _____ (2010): "Globalización y novela policíaca: el caso de Manuel Vázquez Montalbán", en *Indicios, señales y narraciones*, Rodrigues-Moura, Enrique (ed.). Innsbruck: Innsbruck University Press, pp. 77-92.
- _____ (2011): "Mutaciones transgénicas: Carvalho y la novela-crónica de Vázquez Montalbán", *La Página*, Nº 89/90, pp. 93-109.
- _____ (2013): *El ruido y la furia: conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- _____ (2014): *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán – Historia y ficción*. Barcelona: Anthropos.
- COMPITELLO, Malcolm Alan (1987): "Spain's *Nueva Novela Negra* and the Question of Form", *Monographic Review/Revista Monográfica*, Vol. 3, Nº 1-2, pp. 182-191.
- CORREA, José Luis (2007): "Asómate a Las Palmas", *La Provincia/Diario de Las Palmas*, 12 de agosto de 2007.
- CRAIG-ODDERS, Renée W. (2009): "Barcelona: *La gran novela negra* in Francisco González Ledesma's Inspector Series", en *Crime Scene Spain Essays on Post-Franco Crime Fiction*, Collins, Jacky, y Craig-Odders, Renée W. (eds.).

- Jefferson / North Carolina / Londres: McFarland & Company Publishers, pp. 34-52.
- CUADRADO, Agustín (2010): "La novela negra como vehículo de crítica social: una lectura espacial de *Los Mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán", *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, Nº 7.
- DÉCURÉ, Nicole (2006): "Ruptures avec la domination masculine dans les romans policiers de Maria Antònia Oliver et Alicia Giménez-Bartlett", *Pandora: Revue d'Etudes Hispaniques*, Nº 6, pp. 81-98.
- DI BIASE, Elisa (2010): "El centro comercial: un mundo en venta", en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 139-156.
- DUMAIS, Michelle (2009): "Barcelona Through Tourist's Gaze: The 1992 Olympics as a Pseudo-Event in Two Novels by Manuel Vázquez Montalbán", en *Crime Scene Spain Essays on Post-Franco Crime Fiction*, Collins, Jacky, y Craig-Odders, Renée W. (eds.). Jefferson / North Carolina / Londres: McFarland & Company Publishers, pp. 53-43.
- EAUDE, Michael (2011): *Con el muerto auestas: Vázquez Montalbán y Barcelona*. Barcelona: Alrevés.
- ENCINAR, Ángeles (2004): "La narrativa policiaca de Alicia Giménez Bartlett", *Ínsula*, Nº 688, pp. 25-26.
- EPPS, Brad (2001): "Modern Spaces: Building Barcelona", en *Iberian Cities*, Resina, Joan Ramon (ed.). Nueva York / Londres: Routledge, pp. 148-197.
- ESCANDELL, Dari (2008): "Na Lònia Guiu de Maria-Antònia Oliver: la profanació d'un espai literari en català vedat a la dona", Comunicació presentada en el «II Seminari Internacional d'Estudis Transversals: D'objecte a subjecte, la dona a través de l'art i de la literatura en les cultures mediterrànies»; organitzat pel Grup d'Estudis Transversals (Universitat d'Alacant) i Traverses Équipe de Recherche (Université Paris

8); celebrat els dies 15 i 16 de desembre de 2007 a la Seu Universitària Ciutat d'Alacant.

En: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4790/1/Alacant_ET.pdf
[Última consulta: 10 de junio de 2014]

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): *Polysystem Studies, Poetics Today*, Vol. 11, Nº 1.

_____ (1999): "Factores y dependencias en la cultura: una revisión de la Teoría de los Polisistemas", en *Teoría de los polisistemas*, Iglesias Santos, Montserrat (ed.). Madrid: Arco Libros, pp. 23-52.

FERNÁNDEZ CORDERO, Carolina (2013): "Sobre las élites y el poder de clase en *El balneario* (1986) y *El premio* (1996), de Manuel Vázquez Montalbán", *Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1, pp. 87-101. En: <https://www.journals.uio.no/index.php/MVM/article/view/590/606>
[Última consulta: 9 de febrero de 2015]

FERNÁNDEZ ONTIVEROS, Ricardo (1994): "Los signos del 92: «el producto Barcelona»", en *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Vol. 1, Fernández Roca, José Ángel, Gómez Blanco, Carlos J., y Paz Gago, José María (coords.). A Coruña: Servicio de Publicaciones de la Universidade da Coruña, pp. 333-340.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Fernando (2004): "Un acercamiento a la personalidad y a la obra literaria de Xabier Gereño (con apuntes acerca de la violencia terrorista en algunas de sus novelas)", *Sancho el Sabio*, Nº 21, pp. 27-47.

FERRERAS SAVOYE, Daniel (2012): "Detective Fiction and the Myth of the Urban Truth", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 4, Nº 2, pp. 23-41. En:

<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/articulos02.htm>.

http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2012.v4.n2.40673 [Última consulta: 4 de septiembre de 2014]

FRANÇOIS, Cécile (2008): “Méndez de Francisco González Ledesma o la escritura de una Barcelona en trance de desaparición”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Vol. 20. En: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/francois.html> [Última consulta: 12 de abril de 2014]

FRATICELLI, Barbara (2010): “Puertas de entrada: puertos y aeropuertos”, en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 67-85.

FREIXANES, Víctor F. (2007): “Literatura galega e identidade nacional. Unha reflexión sobre a convivencia das literaturas en España”, en *Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia, Galicia e os outros pobos da península. Barcelona, 28 ó 31 de maio de 2003*, González Fernández, Helena, y Lama López, María Xesús (eds.), Vol. 1. Sada, A Coruña: Edicións do Castro, pp. 17-23.

FUENTE, María Jesús (2015): “El Eligio se despide del público”, *La Voz de Galicia*, 20 de enero de 2015. En: http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/2015/01/20/eligio-despide-publico/0003_201501V20C3991.htm?idioma=galego [Última consulta: 15 de febrero de 2015]

GARCÍA CABRERA, Pedro (1978): “Poesía canaria”, en *Primer Congreso de Poesía Canaria*. Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, pp. 53-56.

GARCÍA HERRERA, Luz Marina (2001): “Elitización: propuesta en español para el término *gentrificación*”, *Biblio3W: Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. VI, Nº 332. En: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-332.htm> [Última consulta: 14 de mayo de 2015]

- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (1985): "Narrativa canaria, narrativa latinoamericana: dos procesos de alumbramiento", en *Encuentro de Narrativa Canaria*. La Laguna: Ateneo de La Laguna y Ayuntamiento de La Laguna, pp. 29-33.
- _____ (2002): *Atlanticidad: Canarias y la Comarca Cultural Atlántica*. La Laguna: Altasur Ediciones.
- GARRIDO ALARCÓN, Edmundo (2008): "El cementerio: de ciudad microscópica a museo al aire libre", *Revista de Filología Románica*, Anejo VI, pp. 48-53.
- _____ (2010a): "El hospital: vivir después de morir", en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 267-280.
- _____ (2010b): "El cementerio: ¿espacio alegre?", en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 319-329.
- _____ (2011): "La ciudad anatómica de Francesco di Giorgio Martini: un proyecto frustrado del humanismo del Quattrocento", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 3, Nº 2, pp. 293-305. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/textos02.htm> [Última consulta: 10 de abril de 2015]
- GLASS, Ruth (1964): *London: aspects of change*. London: MacGibbon & Kee.
- GODSLAND, Shelley (2002a): "From Feminism to Postfeminism in Women's Detective Fiction from Spain: the Case of Maria-Antònia Oliver and Alicia Giménez-Bartlett", *Letras Femeninas*, Vol. 28, Nº 1, pp. 84-99.
- _____ (2002b): "Maria-Antònia Oliver: la reescritura femenina / feminista de la novela negra", *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 79, Nº 3, pp. 345-360.
- _____ (2007): *Killing Carmens: Women's Crime Fiction from Spain*. Cardiff: University of Wales Press.

- _____ (2015): "Los estereotipos nacionales, de clase y de género en *Nadie quiere saber* de Alicia Giménez Bartlett", en *Tras la pista: narrativa criminal escrita por mujeres*, Losada Soler, Elena, y Paszkiewicz, Katarzyna (eds.). Barcelona: Icaria Editorial, pp. 71-95.
- GODSLAND, Shelley, y KING, Stewart (2008): "Detecting Discontent: Contemporary Crises in Manuel Vázquez Montalbán's *Los pájaros de Bangkok*", *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 9, Nº 1, pp. 1-17.
- GODSLAND, Shelley, y WHITE, Anne M. (2009): "Popular Genre and the Politics of the Periphery: Catalan Crime Fiction by Women", en *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Krajenbrink, Marieke, y Quinn, Kate M. (eds.). Ámsterdam / Nueva York: Rodopi, pp. 43-55.
- GONZÁLEZ-ARIZA, Fernando (2004): *Literatura y sociedad: el premio Planeta*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (2005b): "Barcelona, ciudad negra", en *Primer encuentro europeo de novela negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*, Barba, David (ed.). Barcelona: Planeta, pp. 41-55.
- _____ (2006b): *Historia de mis calles*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2010): "La novela de las calles", en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero, Julio (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 87-94.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán (1992): "A configuración historiográfica dunha literatura marxinal", en *Actas Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 445-452.
- _____ (1994): *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais.
- _____ (1996): *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social*. Vigo: Xerais.

- _____ (2001): "Os problemas dunha lectura (poli)sistemática da literatura", en *Silva: Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Lozano-Renieblas, Isabel, y Mercado, Juan Carlos (coords.). Madrid: Castalia, pp. 301-314.
- GRAMSCI, Antonio (1970): "La novela criminal", en *La novela criminal*, Gubern, Román (ed.). Barcelona: Tusquets, pp. 17-25.
- GUALA, Chito (2007): *Mega evento: modelli e storie di rigenerazione urbana*. Roma: Carocci.
- HART, Patricia (1987): *The Spanish Sleuth: the Detective in Spanish Fiction*. Cranbury, London, Mississauga: Associated University Presses.
- HOWELL, Philip (1998): "Crime and the City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography", *Antipode*, Vol. 30, Nº 4, pp. 357-378.
- IBÁÑEZ, Jokin (2010): "Alexis Ravelo. El interrogatorio de .38" (entrevista a Alexis Ravelo), *.38: Revista digital de La Balacera*, Nº 8, pp. 13-17.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994): "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", en *Avances en... Teoría de la Literatura*, Villanueva, Darío (comp.). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 309-356.
- JULIÁ, Santos (1999): *Un Siglo de España: política y sociedad*. Madrid: Marcial Pons.
- KEARNEY, Richard (2004): "Posnationalist Identities: A New Configuration", en *Empire & Terror: Nationalism/Postnationalism in the New Millennium*, Aretxaga, Begoña, Dworkin, Dennis, Gabilondo, Joseba, y Zulaika, Joseba (eds.). Reno, Nevada: Center for Basque Studies, University of Nevada, pp. 29-40.
- KING, Stewart (2003): "«Condenada a la modernidad»: memoria e identidad cultural en la novela criminal gallega", en *Memorias y olvidos: autos y biografías (reales y ficticias) en la literatura hispánica*, Pérez-Magallón, Jesús,

- De la Fuente Ballesteros, R, y Sibbald, K.M. (eds.). Valladolid: Universitas Castellae, pp. 183-193.
- _____ (2005): “‘Un personaje genuinamente español’: National Discourses in Jorge Martínez Reverte’s *Gálvez en Euskadi*”, *Hispanic Research Journal*, Vol. 6, Nº 1, pp. 29-38.
- _____ (2007): “Peripheral Detectives and Detectives on the Periphery: Crime Fiction in the *Nacionalidades Históricas*”, *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, Nº XVIII, pp. 265-285.
- KLEIN, Kathleen Gregory (1995): *The Women Detective*. Urbana: University of Illinois Press.
- KNIGHT, Stephen (2012): *The Mysteries of the Cities: Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century*. Jefferson / North Carolina / Londres: McFarland & Company Publishers.
- KNUTSON, David (1999): *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*. Madrid: Editorial Pliegos.
- LANDALUZE, Koldo (2012): “«El escritor profesional está en peligro, no sé si de perecer, pero sí de mutación»: Entrevista a Juan Bas”, *Gara*, 4 de marzo de 2012. En:
<http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20120304/326170/es/El-escritor-profesional-esta-peligro-no-se-si-perecer-pero-si-mutacion> [Última consulta: 1 de junio de 2015]
- LANCEROS, Patxi (2010): “La huella del crimen. Imagen de la ciudad”, *Metapolítica*, Nº 68, pp. 17-31.
- LASARTE, Gema (2015): “La novela criminal vasca y el lesbianismo: Amaia Ezpeldoi, detective queer”, en *Tras la pista: narrativa criminal escrita por mujeres*, Losada Soler, Elena, y Paszkiewicz, Katarzyna (eds.). Barcelona: Icaria Editorial, pp. 147-160.
- LEPAGE, Caroline (2004): “Maria Antònia Oliver: une appropriation féministe du roman noir?”, en *Femme et écriture dans la Péninsule Ibérique*, Besse,

- Maria-Graciette, y Mékouar, Nadia (eds.), Vol. 2. Paris: L'Harmattan, pp. 195-210.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2005): "El primer Andreu Martín (1979-1989): variaciones y reincidencias", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Nº 29. En:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/amartin.html> [Última consulta: 3 de mayo de 2011]
- LOSADA SOLER, Elena, y PASZKIEWICZ, Katarzyna (2015): "Ellas también escriben sobre el mal", en *Tras la pista: narrativa criminal escrita por mujeres*, Losada Soler, Elena, y Paszkiewicz, Katarzyna (eds.). Barcelona: Icaria Editorial, pp. 7-17.
- LOZANO, Antonio (2000): "Andreu Martín: criminal y decente", *Qué leer*, Nº 48, pp. 32-36.
- LUENGO, Ana (2007): "La necesidad de narrar la violencia: la otra cara de Barcelona en la novela negra", *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Vol. 3, Nº 1, pp. 1-16.
- MacCANELL, Dean (1973): "Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings", *The American Journal of Sociology*, Vol. 79, Nº 3, pp. 589-603.
- MADRID, Juan (2008): "Prólogo", en *Un beso de amigo*. Barcelona: Zeta, pp. 7-10.
- MAINER, José-Carlos (1994): "Literatura nacional y literaturas regionales", en *Literaturas regionales en España*, Enguita, José María, y Mainer, José-Carlos (eds.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 7-19.
- MARCH, Kathleen N. (1987): "Galician Crime Literature", *Monographic Review/Revista Monográfica*, Vol. 3, Nº 1-2, pp. 202-211.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2006): *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

- _____ (2009): "Breve urbanización del género policiaco", en *Geografías en negro: escenarios del género criminal*, en Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Barcelona: Montesinos, pp. 23-39.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2009): "Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria", en *Geografías en negro: escenarios del género criminal*. Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier. Barcelona: Montesinos, pp. 41-54.
- _____ (2015): *Rafael Tasis, novel·lista policíac*. Barcelona: Alrevés.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex, y PIQUER VIDAL, Adolf (2006a): *Catalana i criminal: la novel·la detectivesca del segle XX*. Palma (Illes Balears): Edicions Documenta Balear.
- _____ (2006b): "De la lupa al revólver: la transformación y el lenguaje de un género", en *Manuscrito criminal: reflexiones sobre novela y cine negro*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Salamanca: Librería Cervantes, pp. 21-31.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex, y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2009): "Nuevos culpables del policial español", en *La lista negra. Nuevos culpables del policial español*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Madrid: Salto de Página, pp. 5-13.
- _____ (2010a): "El mapa del crimen: la novela negra española en la actualidad", en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero, Julio (ed.). Madrid: Visor, pp. 61-71.
- _____ (2010b): "La ley de la calle: moral y justicia en la "Serie Méndez" de Francisco González Ledesma", en *Ficción criminal "justicia y castigo" / Law and Punishment in Crime Fiction*, Álvarez Maurín, María José, y Álvarez Méndez, Natalia (eds.). León: Universidad de León, pp. 289-305.
- _____ (2010c): "La narrativa policíaca de Francisco González Ledesma: Méndez y Barcelona, desencanto y memoria", en *Indicios, señales y*

- narraciones*, Rodrigues-Moura, Enrique (ed.). Innsbruck: Innsbruck University Press, pp. 93-106.
- _____ (2010d): "Teoría e historia de las sagas policiales en la literatura española contemporánea", *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 28, pp. 289-305.
- _____ (2013): "Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto", *Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1, pp. 46-62. En: <https://www.journals.uio.no/index.php/MVM/article/view/585/602> [Última consulta: 9 de febrero de 2015]
- _____ (2015): "Cuando no existía el «femicrime»: Maria-Antònia Oliver y la novela negra", en *Tras la pista: narrativa criminal escrita por mujeres*, Losada Soler, Elena, y Paszkiewicz, Katarzyna (eds.). Barcelona: Icaria Editorial, pp. 113-130.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1982): *Historia de la literatura leonesa*. Madrid: Everest.
- MATAS PONS, Álex (2009): *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de trapo.
- MEJÍA RUIZ, Carmen (2010a): "La casa: imagen literaria de un espacio protector", en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 333-347.
- _____ (2010b): "Vigo: Ciudad serpiente. Ciudad del corazón", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 2, Nº 2, pp. 137-149. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-2/varia08.htm> [Última consulta: 14 de noviembre de 2013]
- _____ (2011): "Viajar a la ciudad del Milagro", en *Ciudades mito: modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 193-206.

- _____ (2015): "Ciudades transgresoras, ciudades sin límite", en *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, Popeanga Chelaru, Eugenia (coord.). Madrid: Síntesis, pp. 59-71.
- MOIX, Llàtzer (1994): *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010): *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona: Anagrama.
- MOLINARO, Nina L. (2002): "Writing the Wrong Rites?: Rape and Women's Detective Fiction in Spain", *Letras Femeninas*, Vol. 28, Nº 1, pp. 100-117.
- _____ (2006): "To Be or Not to Be (Feminist): The Curious Epistemology of Alicia Giménez Bartlett's Petra Delicado Series", en *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, Close, Glen S., Collins, Jacky, y Craig-Odders, Renée W. (eds.). Jefferson / North Carolina / Londres: McFarland & Company Publishers, pp. 60-78.
- _____ (2009): "There's No Place Like Homelessness in Alicia Giménez Bartlett's *Un barco cargado de arroz*", en *Crime Scene Spain Essays on Post-Franco Crime Fiction*, Collins, Jacky, y Craig-Odders, Renée W. (eds.). Jefferson / North Carolina / Londres: McFarland & Company Publishers, pp. 74-92.
- MORENO i BEDMAR, Anna Maria (2008): "Cas Pedrolo: censurat", *Quaderns pedrolians*, Nº 1, pp. 33-47.
- MORERA, Marcial (1997): *Español de Canarias e identidad nacional*. Puerto del Rosario: Servicio de Publicaciones del Cabildo Insular de Fuerteventura.
- MOROTE MEDINA, Ciro (2010): "José Luis Correa: 'Mi novela es sobre la mafia, pero no quiero ser el Saviano canario'", *La Opinión de A Coruña*, 11 de marzo de 2010. En:
<http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2010/03/11/jose-luis-correa-novela-mafia-quiero-saviano-canario/365635.html> [Última consulta: 15 de agosto de 2015]

- MOYA BEDOYA, Juan Diego (2008): "Acerca de *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán", *Káñina: Revista Artes y Letras*, Vol. XXXII, Nº 2, pp. 25-32.
- MUÑOZ CARROBLES, Diego (2008): "Los estereotipos urbanos a través de la publicidad turística", *Revista de Filología Románica. Anejo VI (CD)*, pp. 43-46.
- _____ (2010): "Espacios de encuentro y contacto: el café, el bar y la discoteca", en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 157-171.
- _____ (2014): "La ciudad: discurso y texto", en *Reflejos de la ciudad: representaciones literarias del imaginario urbano*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 77-90.
- _____ (2015): "Procesos de pérdida de identidad y de lengua en el espacio urbano", en *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, Popeanga Chelaru, Eugenia (coord.). Madrid: Síntesis, pp. 15-29.
- MUÑOZ CARROBLES, Diego, y PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2010): "La ciudad en el lenguaje y el lenguaje de la ciudad", en *Ciudad, territorio y paisaje: reflexiones para un debate multidisciplinar*, Cornejo Nieto, Carlos, Morán Sáez, Juan, y Prada Trigo, José, (eds.). Madrid: CERSA, pp. 81-91.
- _____ (2014): "Metáforas básicas de la ciudad como cuerpo", en *Reflejos de la ciudad: representaciones literarias del imaginario urbano*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 15-30.
- NICHOLS, William J. (1998): "A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 2, pp. 197-231.
- _____ (2008): "A la sombra de la Torre Mapfre: relejendo la Barcelona del fin de milenio en *El hombre de mi vida*", en *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Colmeiro, José F. (ed.). Woodbridge: Tamesis, pp. 187-196.

- NORA, Pierre (dir.) (1997): *Les Lieux de Mémoire*. Tres volúmenes. París: Gallimard.
- DE LA NUEZ, Sebastián (1978): "Introducción a la poesía canaria contemporánea (1939-1969)", en *Primer Congreso de Poesía Canaria*. Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, pp. 21-32.
- OBDER de BAUBETA, Patricia Anne (1992): "Detectives e peregrinos. O fracaso dunha busca en *Crime en Compostela*", *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, pp. 137-146.
- OLACIREGUI, María José (2000): "Un siglo de novela en euskera", en *Historia de la literatura vasca*, Urquizu, Patricio (dir.). Madrid: UNED Ediciones, pp. 561-564.
- OLIVER, Maria Antònia (2004): "Maria Antònia Oliver", en *(Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*, Pons, Margalida, y Sureda, Catalina (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 203-214.
- PADORNO, Eugenio (2000): *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- PÁEZ, Jesús (2004): "Hacia una definición de la literatura canaria", en *Canarias. La Gran Enciclopedia de la Cultura*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 188-191.
- PAUL, Marcie (2009): "After Eden: Images of the Garden in Alicia Giménez-Bartlett's Petra Delicado Series", en *Crime Scene Spain Essays on Post-Franco Crime Fiction*, Collins, Jacky, y Craig-Odders, Renée W. (eds.). Jefferson / North Carolina / Londres: McFarland & Company Publishers, pp. 93-117.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2010a): "El espacio urbano: de la metáfora a la significación. Una aproximación teórica", en *Ciudad en obras: metáforas de*

- lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 11-22.
- _____ (2010b): "Un elemento de la naturaleza en el paisaje urbano: el río", en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 35-48.
- _____ (2011): "La ville en tant que corps: métaphores corporelles de l'espace urbain", *TRANS-*. En: <http://trans.revues.org/454> [Última consulta: 26 de abril de 2015]
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío, y PRADA TRIGO, José (2014): "La ciudad escaparate: estrategias de promoción urbana en un contexto global", en *Reflejos de la ciudad: representaciones literarias del imaginario urbano*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 135-162.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2010): "Francisco González Ledesma: la Barcelona negra de *La calle de nuestros padres*", *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero, Julio (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 127-142.
- PÉREZ, Genaro J. (2005): "*Mensajeros de la oscuridad y Muertos de papel*: dos aventuras más de Petra Delicado", en *Mujeres Malas: Women's Detective Fiction from Spain*, Collins, Jacky, y Godslan, Shelley (eds.). Manchester: Manchester University Press, pp. 59-69.
- PIEDRAHITA VÉLEZ, Carmen (2007): "El Museo Guggenheim de Bilbao: un edificio pos-todo", *Artes: La Revista*, Vol. 7, Nº 13, pp. 51-56.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (2009): "Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad posmoderna", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 0. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen0/articulos01.htm>. [Última consulta: 17 de marzo de 2012]

- _____ (2010): "El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempo de paso", en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 281-301.
- _____ (coord.) (2014): *Reflejos de la ciudad: representaciones literarias del imaginario urbano*. Bern: Peter Lang.
- _____ (coord.) (2015a): *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2015b): "Introducción", en *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, Popeanga Chelaru, Eugenia (coord.). Madrid: Síntesis, pp. 9-12.
- PORTER, Dennis (1981): *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press.
- PRADA TRIGO, José (2015): "De la ciudad hostil a las hostilidades urbanas", en *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, Popeanga Chelaru, Eugenia (coord.). Madrid: Síntesis, pp. 47-56.
- QUEVEDO GARCÍA, Francisco J. (2010): "Recensión de *Un rastro de sirena*", *El Guiniguada*, Nº 19, pp. 229-231.
- QUINTANA DÉNIZ, Pablo José (1991): *La narrativa canaria: estudio de su historia (1500-1930)*. Resumen de tesis doctoral. La Laguna: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- RESINA, Joan Ramon (1997): *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2008): *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford, California: Stanford University Press.
- _____ (2009): "Geografías escenificadas en negro", en *Geografías en negro: escenarios de la novela criminal*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Barcelona: Montesinos, pp. 15-20.
- _____ (2012): "Consumir Barcelona. Urbanismo y política de la imagen", en *Urbes Europaeae II. Ciudades europeas: Imaginarios culturales ante la*

- globalización*, Gómez-Montero, Javier, Bischoff, Christina Johanna, y Abuín, Anxo (eds.). Kiel: Verlag Ludwig, pp. 73-83.
- REYES, Héctor (2012): "Cartografía del desencanto en *Los mares del Sur*", *Ogigia: Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, N° 11, pp. 17-32.
- RIBERA LLOPIS, Juan M. (2010): "El mercado: meta-cuerpo urbano y vital", en *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 119-128.
- _____ (2014): "Organismos vivos, cuerpos y anticuerpos urbanos: letras barcelonesas en el umbral de la modernidad", en *Reflejos de la ciudad: representaciones literarias del imaginario urbano*, Popeanga, Eugenia (coord.). Bern: Peter Lang, pp. 31-57.
- RISI, Nicole (2010): "La novela policiaca en función del desencanto", en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero, Julio (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 109-126.
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2011a): "Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar", *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos*, N° 14, pp. 109-116. http://dx.doi.org/10.5209/rev_MADR.2011.v14.11
- _____ (2011b): "El motivo del crimen en la habitación cerrada: análisis de su evolución", *La Página*, N° 89/90, pp. 49-75.
- _____ (2011c): "Dos entrevistas. 2. Domingo Villar", *La Página*, N° 89/90, pp. 179-182.
- _____ (2013a): "El género criminal para diseccionar la inmigración: *Harraga y Donde mueren los ríos*, de Antonio Lozano", en *Actas del XIII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea*, López Martínez, Diana (ed.). Santiago de Compostela: Andavira, pp. 357-362.
- _____ (2013b): "La novela criminal en Canarias: delitos y asesinatos en el paraíso", en *Trivialidades literarias: reflexiones en torno a la literatura de*

- entretenimiento*, Parra Membrives, Eva (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 387-404.
- _____ (2014a): "Adaptaciones de Pepe Carvalho: la serie dirigida por Adolfo Aristarain y su recepción crítica", en *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Pardo García, Pedro Javier, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 153-160.
- _____ (2014b): "Barcelona en las primeras novelas de la "serie Méndez" de Francisco González Ledesma: memoria y estratificación social", en *La (re)invención del género negro*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Santiago de Compostela: Andavira, pp. 47-54.
- _____ (2014c): "La novela criminal española: del desencanto al boom editorial", *Miscelânea*, Vol. 16, pp. 153-170.
- RODRIGUES-MOURA, Enrique (2010): "Indicios, señales y narraciones. A modo de introducción", en *Indicios, señales y narraciones*, Rodrigues-Moura, Enrique (ed.). Innsbruck: Innsbruck University Press, pp. 7-33.
- RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (2009): "Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina", *Foro hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, Nº 34, pp. 249-262.
- SÁNCHEZ, Antonio (2002): "Barcelona's Magic Mirror: Narcissism or the Rediscovery of Public Space and Collective Identity?", en *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Lebanyi, Jo (ed.). Oxford: Oxford University Press, pp. 294-310.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1983): *Museo Atlántico: Antología de la poesía canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- _____ (1994): "Literatura e historia: el caso de Canarias", en *Literaturas regionales en España*, en Enguita, José María, y Mainer, José-Carlos (eds.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 117-128.

- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2006): "Apuntes para una perspectiva histórica del policiaco español", en *Manuscrito criminal: reflexiones sobre novela y cine negro*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Salamanca: Librería Cervantes, pp. 69-84.
- _____ (2010): *Escribir el horror: literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.
- _____ (2011): "El género negro: entre la convención y la transformación", *La Página*, N° 89/90, pp. 7-24.
- _____ (2014): "Domingo Villar: novela negra con sabor gallego", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 23, pp. 805-826.
- SANSOT, Pierre (1973): *Poétique de la ville*. París: Éditions Klincksieck.
- SANTANA, Mario (2000): "Manuel Vázquez Montalbán's *Los mares del Sur* and the Incrimination of the Spanish Transition", *Revista de Estudios Hispánicos*, N° 34, pp. 535-559.
- De SANTIAGO MULAS, Vicente (2002): *Historia externa de la novela criminal en España (1939-1975)*. Tesis doctoral defendida en 1996. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1992): "La novela: Introducción", en *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 9, Tomo 1: Los nuevos nombres: 1975-1990*, Rico, Francisco (coord.). Barcelona: Crítica, pp. 249-284.
- SARGATAL, Alba (2001): "Gentrificación e inmigración en los centros históricos: el caso del barrio del Raval en Barcelona", *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, N° 94 (66). En: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-66.htm> [Última consulta: 14 de mayo de 2015]
- SAVAL, José V. (1995): "La lucha de clases se sienta a la mesa en *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán", *Revista hispánica moderna*, Vol. 48, N° 2, pp. 389-400.

- _____ (2004): *Manuel Vázquez Montalbán: el triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2009): "Barcelona's Raval: Manuel Vázquez Montalbán's 'Inner' City", en *'Entre pureza y revolución': Essays in Honor of Juan Cano Ballesta*, Gala, Candelas, y Hardcastle, Anne E. (eds.). Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 159-167.
- _____ (2013): *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés.
- SAVARY, Sophie (2007): "Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville", *Géographie et cultures*, N° 61, pp. 79-97.
- SERRANO, Susana (2002): "Despegue, expansión, crisis y reconversión (1860-2000). La vida del eje industrial vertebrado por la Ría de Bilbao", *Lan Harremanak. Revista de Relaciones Laborales*, N° 6, pp. 133-160.
- SUÁREZ CERPA, Jessica (2013): "Semblanza de una ciudad: aproximaciones a la novela negra de José Luis Correa", en *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Santiago de Compostela: Andavira, pp. 41-46.
- TÉBAR, Juan (1985): "Novela criminal española de la transición", *Ínsula*, N° 464-465, p. 4.
- TEJADA, Ricardo (2012): "De Barcelona à Moscou – villes entre mémoire sentimentale et promesse utopique (dans l'œuvre de M. Vázquez Montalbán)", en *Urbes Europaeae II. Ciudades europeas: Imaginarios culturales ante la globalización*, Gómez-Montero, Javier, Bischoff, Christina Johanna, y Abuín, Anxo (eds.). Kiel: Verlag Ludwig, pp. 117-135.
- THOMPSON-CASADO, Kathleen (2002): "Petra Delicado, A Suitable Detective for a Feminist?", *Letras Femeninas*, Vol. XXVIII, N° 1, pp. 71-83.
- TYRAS, Georges (2002): "Novela negra española: encuentros del tercer milenio (con Giménez Bartlett, Silva, Abasolo y Sánchez Soler)", *Iberoamericana*, N° 7, pp. 97-110.

- _____ (2003): *Geometrías de la memoria: conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela.
- _____ (2008): “Manuel Vázquez Montalbán: rastros y rostros del asesino –del subnormal al estrangulador–”, en *Palabras que matan: Asesinos y violencia en la ficción criminal*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Córdoba: Almuzara, pp. 101-115.
- _____ (2010): “Carvalho viajero: los indicios del desencanto”, en *Indicios, señales y narraciones*, Rodrigues-Moura, Enrique (ed.). Innsbruck: Innsbruck University Press, pp. 59-75.
- UGAZ, Jimena (2005): “Conflicto entre el género literario y el género sexual en *Ritos de muerte* (1996) de Alicia Giménez Bartlett”, en *Mujeres Malas: Women’s Detective Fiction from Spain*, Collins, Jacky, y Godsland, Shelley (eds.). Manchester: Manchester University Press, pp. 31-46.
- URQUIZU, Patricio (dir.) (2000): *Historia de la literatura vasca*. Madrid: UNED Ediciones.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1937): *Historia de la poesía canaria*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1990): *La novela criminal*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- _____ (1991): *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.
- VARELA, Antonio (1994): “Structuring Narcissism: Manuel Vázquez Montalbán’s *Los Mares del Sur*”, *Romance Languages Annual*, Nº 6, pp. 599-603.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1987f): *Barcelonas*. Barcelona: Editorial Empúries.
- _____ (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica.
- _____ (2005): *Fútbol: una religión en busca de un Dios*. Barcelona: Debate.

- _____ (2007): "La ciudad: ese imaginario o circunloquio sobre la deconstrucción de Barcelona", *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, N° XVIII, pp. 5-13.
- _____ (2011): "Barcelona: la ciudad de Pepe Carvalho", en *Cuentos negros*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, pp. 235-243.
- VÁZQUEZ de PARGA, Salvador (1983): "La novela policiaca española", *Los Cuadernos del Norte*, N° 19, pp. 24-37.
- _____ (1993): *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel.
- VERNON, Kathleen M. (2007): "Memoria histórica y cultura popular: Vázquez Montalbán y la resistencia española", en *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Colmeiro, José F. (ed.). Woodbridge: Tamesis, pp. 21-33.
- VILAVEDRA, Dolores (1999): *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- _____ (2007): "Para una cartografía de la narrativa gallega actual", *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, Vol. 4, N° 1, pp. 7-15.
- _____ (2010): *A narrativa galega na fin de século: unha ollada crítica dende 2010*. Vigo: Galaxia.
- VIÑAS PIQUER, David (2009): *El enigma best-seller: fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.
- VILLALONGA FERNÁNDEZ, Anna Maria (2016, en prensa): "El Femicrime, una etiqueta surgida de la nada", en *Mirada crítica y denuncia social en el género negro*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Santiago de Compostela: Andavira.
- VILLAR, Domingo (2010): "Literatura de fermentación lenta", en *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*, Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.). Valladolid: Difácil, pp. 63-70.
- VILLAR, Paco (1996): *Historia y leyenda del barrio chino (1900-1992): crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*. Barcelona: La Campana.

- VOSBURG, Nancy (2002): "Genre Bending: Maria Antònia Oliver's Catalan Sleuth", *Letras Femeninas*, Vol. 28, Nº 1, pp. 57-70.
- _____ (2005): "Barcelona in Spanish Women's Detective Fiction: Feminist, Postfeminist, and Lesbian Perspectives", en *Mujeres Malas: Women's Detective Fiction from Spain*, Collins, Jacky, y Godslan, Shelley (eds.). Manchester: Manchester University Press, pp. 22-30.
- _____ (2011): "La novela detectivesca femenina en España", en *Las damas negras: novela policiaca escrita por mujeres*, de Andrés Argente, Josefina, y García Rayego, Rosa (eds.). Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 275-289.
- WELLS, Caragh (2004): "Urban Dialectics in the Detective Fiction of Manuel Vázquez Montalbán", *Forum for Modern Language Studies*, XL, pp. 83-95.
- _____ (2007): "The Case of Barcelona in Manuel Vázquez Montalbán's Detective Fiction", *Romance Studies*, Vol. 25, Nº 4, pp. 279-288.
- _____ (2008): "The Case for Nostalgia and Sentimentality in Manuel Vázquez Montalbán's «Serie Carvalho»", *Hispanic Review*, Nº 3, 281-298.
- YANG, Chung-Ying (2009): "Construcción del género, de la identidad y del espacio: acercamientos a la novela negra de Maria-Antònia Oliver", *España Contemporánea*, Vol. 22, Nº 2, pp. 57-70.
- _____ (2010): "Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad", *Hispania*, Vol. 93, Nº 4, pp. 594-604.
- ZULAIKA, Joseba (2001): "Though Beauty: Bilbao as Ruin, Architecture and Allegory", en *Iberian Cities*, Resina, Joan Ramon (ed.). Nueva York / Londres: Routledge, pp. 1-17.